

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno V - Numero 15

Settembre-Dicembre 1999

Sommario

<i>Tra rimpasto e karaoke il miracolo di un bis</i>	pag.	3
<i>Tanto per fare dei nomi</i> , di P. Mioli		4
<i>Per ripassare un capolavoro: la Nina di Paisiello</i> , di A. Cantù		5
<i>Beethoven e la filosofia della storia nella Missa solemnis</i> , di E. Fantin		7
<i>Diritto di replica</i> , di P. Avanzi		16
<i>Ricordo di Luigi Cortese nel centenario della nascita</i> , di R. Iovino		19
<i>Dove gli Andante diventano Allegro e gli Allegro Vivace</i> , di J. Verne		20
<i>Riforma dei Conservatori: un lieto evento</i> , di G. Zotto		22
<i>Wagner, il pubblico, lo spazio teatrale</i> , di F. Sabbadini		23
<i>Breve introduzione al basso continuo</i> , di P. Avanzi		26
<i>I franchi cacciatori</i>		31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marenco, 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 - e-mail maren@interfree.it

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. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail maren@interfree.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677/224075

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

Trivisio

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

Tra rimpasto e karaoke il miracolo di un bis

Tin, tin, tutti in buca! Quella sera il maestro concertatore e direttore d'orchestra, fisico longilineo, volto segaligno, profilo toscaniniano, era un po' sull'arrabbiato. Silenzio, per favore si prova! Prova e riprova, ma cosa sarà mai? si chiedevano ad alta voce tre energumeni sbucati sul palcoscenico senza alcun invito. E voi, che fate qui? chiese furibondo il maestro. Siamo tre tenori in attesa che le prove d'orchestra finiscano per dar vita alla nostra performance. Anche se non figuriamo in partitura, fa lo stesso; è il pubblico a richiederci. Su questo ci sarà da vedere, ribatté il direttore ridacchiando sotto i baffi. Ora andatevene, o per lo meno tacete. Niente acuti, intesi? È mai possibile dirigere una sinfonia senza che qualche sgangherato di cantante venga a rompere le uova nel paniere?

Prima di attaccare le prove il problema principale fu quello del diapason: 440, 339, 441 e così via di numero in numero. Dipendeva dall'euro, dal dollaro, dallo yen e sicuramente da... Clinton. Infine dopo discussioni interminabili si giunse al compromesso, cosicché la bacchetta poté levarsi per scendere finalmente sul primo accordo. Chiamalo accordo! Accidenti, per non dire di peggio, fu il laconico commento del maestro. Il mio orecchio infallibile mi dice che a stonare sono tre gatti. Chi noi? ribatterono i tre tenori. Casomai saremo cani... ehm. Vi ho detto di tacere, sono quei tre lì in fondo a boicottare la mia magnifica concertazione. In effetti tre strumentisti non ben identificati si misero a commentare dietro i rispettivi leggi, spiegando che la colpa era delle seggiole troppo basse e scomode, insomma, di legno anziché imbottite. E che, suonate con il posteriore? Beh, proprio no, eppure anche quello vuole la sua parte. E via con discussioni a non finire, interrotte dall'ingresso furtivo di un rivendugliolo entrato in scena alla ricerca dei resti del carroccio fatto letteralmente a pezzi durante l'ultima recita della Battaglia di Legnano. Chi l'ha lasciato passare quel rovecchi dalla voce gracchiante, venuto a portare scompiglio. Fuori!

Dunque, eravamo rimasti alle... poltrone. Sentite, ci sarebbero delle poltroncine in prima fila, proprio dietro le mie terga. Se volete accomodarvi, potrei sostituirvi. Per me trasformare un oboe in un violino o una tromba in un contrabbasso è un gioco di ragazzi. Nuove discussioni sul tipo di poltrone, vale a dire sulla qualità del tessuto, sul tasso di stabilità, comodità ecc.; e fu così che, una volta interpellati il capo orchestra, l'amministratore delegato, il direttore artistico, l'uomo luci e il trovarobe, i tre strumentisti furono sostituiti da quattro manichini bell'e pronti. Uno in più non stona, precisò l'assemblea; se poi aggiungiamo qualche seggiola e qualche leggio, meglio ancora. L'importante è far vedere che siamo in tanti.

Ecco dunque l'orchestra rinnovata grazie ad un piccolo "rimpasto". E pensare che la chiamavano crisi! Sicché le prove furono riprese, rivelandosi in tutto il loro splendore, mentre i tre "stonati" o "stonatori" assistettero in poltroncina astenendosi dal suonare. E i tre tenori? Se volete presenziare, fu detto loro, accomodatevi pure, ma in piedi. I posti a sedere sono ormai esauriti. Puah, puah, fu la loro risposta. Questa è musica sinfonica. Non fa per noi che siamo uomini di teatro, degni dell'Ariston di Sanremo.

E mentre costoro abbandonavano la sala con grande sussiego, canterellando "Torneremo", il venditore ambulante, più versato nell'arte degli affarucci che in quella della musica, rifece capolino alla strenua ricerca del solito malandato carroccio. Cacciatelo! Se non è Fiat non si rottama, capito? E fu così che il "carrocciaio", benché basso, prese la strada dei tre tenori, intonando il tema verdiano "Viva Italia! Sacro un patto...".

Quanto al resto, tutto filò alla perfezione, anche perché il concerto avvenne in playback: e che male c'è, visto che anche Rutelli ha cantato il karaoke in Vaticano, al Colosseo, in Piazza Navona e in tutte le borgate? Sta di fatto che il pubblico non si accorse di nulla, anzi, chiese entusiasticamente il bis. Regolarmente concesso.

J. Kreisler

Tanto per fare dei nomi

Alcune vane riflessioni indotte da un'Aida di Firenze e una Tosca di Bologna

di Piero Mioli

Verdi e Bellini in provvido soccorso, l'anno prossimo: per ora, cominciando l'anno 2000, la bramosia novecentesca ha popolato le stagioni operistiche italiane di Strauss, Britten, Poulenc, Penderecki e quant'altri; e un'altra forma di bramosia, quella devota alla causa dell'opera non italiana di tutti i tempi, ha consigliato piuttosto qualche Beethoven scaligero, qualche Wagner fiorentino, qualche Gounod parmigiano e una certa dose di *Zauberflöte* girellante per il paese. Ma non sarebbe meglio che questi grandi drammaturghi frequentassero abitualmente le stagioni liriche? è così lontana dalla realtà una stagione lirica comprendente sempre un titolo di Mozart, uno di Rossini, uno di Donizetti, uno di Verdi, uno di Wagner e uno di Puccini, e poi, sempre, un'opera del Seicento, un'opera comica e un'opera seria del Settecento, un'opera francese della tradizione, un'opera del Novecento storico e un'opera del Novecento in corso? Forse sì, visto che spesso i cartelloni sono dei cartoncini che si limitano a sei, sette opere all'anno. Ma basta: su Verdi e Puccini, che restano le colonne portanti del mondo dell'opera, e su due loro allestimenti freschi di palcoscenico è possibile ora soffermarsi un po', con qualche considerazione che non s'accontenti del puro dato recensorio e anzi aspiri a un'utile generalità. Verdi con l'*Aida* proposta dal Comunale di Firenze dopo il *Lohengrin* inaugurale, e Puccini con la *Tosca* rappresentata al Comunale di Bologna come inaugurazione e prima del *Pelléas et Mélisande* di Debussy.

Difficile mettere in scena Verdi, oggi, e sempre rischioso in quanto facilmente confrontabile con un passato illustre. Negli anni Cinquanta, per esempio, Firenze ebbe modo di fare l'illustre conoscenza con l'*Aida*, la *Leonora di Vargas*, la *Desdemona*, la *Alice di Renata Tebaldi*, in compagnia di Giacomo Lauri Volpi, Mario Del Monaco, Tito Gobbi, Fedora Barbieri, Aldo Protti, Giulio Neri e così via. Oggi, volendo riproporre un'opera dell'impegno di *Aida*, bisogna ripiegare, rispetto quei grandi nomi, e non di poco: però Luciana D'Intino come Amneris e Lando Bartolini come Radamès sono stati all'altezza del compito, e attorno a loro la cornice composta fra gli altri da Michèle Crider, Gegam Grigorian, Carlo Guelfi, Alexandru Agache e Giacomo Prestia si è mossa sulla sufficienza, con qualche punta in alto e purtroppo anche in basso (direttore era Rico Sacconi, regista Lorenzo Mariani). Senza dubbio il problema è generale, e riguarda le cosiddette voci verdiane: che forse non ci sono, forse non si riesce a educare, forse non si sanno trovare, forse sono state mistificate anche dalle generazioni precedenti (basta ascoltare *Un ballo in maschera* diretto da Abbado per rendersene conto tenorile, soprano e contraltile). E le voci pucciniane? La risposta viene dalla citata *Tosca* bolognese, diretta da Daniele Gatti con cure invero più decadenti che espressionistiche: Daniela Dessì e Vincenzo La Scola hanno tutte le carte vocali in regola per cantare certo Puccini, lei Mimì e Liù e suor Angelica, lui Rodolfo, Pinkerton e Rinuccio. Invece Floria Tosca e Mario Cavaradossi sono un po' troppo robusti per le loro voci squisite, fluide, timbrate, e anzi sono personaggi che sembrano fatti apposta per danneggiarle, quelle belle voci italiane. Sicché la Dessì si è rifugiata nella forza, nella durezza, nell'asperità, del bel colore e della bella disposizione lirica lasciando solo poche tracce; e La Scola, già cimentato con personaggi drammatici come il Pollione di Bellini e il don Carlos di Verdi, non è riuscito ad altro che a forzare, rimpicciolire, impoverire il suono, facendo rimpiangere il suo egregio Nemorino. Un discorso a parte merita Ruggero Raimondi, interprete sempre all'erta, sempre raffinato e incisivo: ma Scarpia è un baritono, semplicemente e acutamente, e la sua è una voce di basso cantante che piuttosto dovrebbe rivolgersi a Mozart o a certo Rossini. Prossimamente canterà l'*Assassino nella cattedrale* di Pizzetti, e farà benone: il personaggio complesso, contorto, umanissimo e un vocalismo moderno ma sempre di basso non potranno che giovargli. Altra *Tosca* a Bologna? Nel 1960 la cantarono Gigliola Frazzoni, Daniele Barioni e Franco Corelli in alternanza, Giangiacomo Guelfi. Tanto per fare dei nomi.

Per “ripassare” un capolavoro: la *Nina di Paisiello*

di Alberto Cantù

Nata nel 1789, per il teatrino del palazzo reale di San Leucio, presso Caserta, *Nina o sia La pazza per amore* di Giovanni Paisiello trovò favore incondizionato e prese subito a girare trionfalmente per i palcoscenici italiani con la ripresa ai Fiorentini e al Teatro del Fondo di Napoli. L'opera s'innestò, in parte ripetendola, sulla parabola della *Serva padrona* anno 1733 di Giovanni Battista Pergolesi (librettista Gennarantonio Federico) e de *La Cecchina ossia La buona figliola* composta da Niccolò Piccinni nel 1760 su libretto di Carlo Goldoni, il quale Goldoni s'era rifatto a un romanzo epistolare: la famosissima *Pamela* di Samuele Richardson.

Proprio con *Cecchina* il patetismo *larmoyant*, appena accennato (ma con effetto parodistico, di simulazione: “A Serpina penserete”) nella *Serva padrona*, acquista pieno rilievo. Un patetismo lacrimevole e sentimentale che dalla *Cecchina* passa poi a tutto campo nella *Nina* rispecchiando quell'espressione mediana, poco alata, che la scrittura epistolare (vedi *Pamela* e la sua fortuna) incarna. Un “tono medio” caro alla nascente borghesia la quale vuole riconoscersi nelle vicende e nei personaggi in campo. Così, in trinità con la *Serva padrona* e la *Cecchina*, la *Nina* venne assunta quale emblema del potere universale del sentimento ingenuo e delle ragioni del cuore e come tramite immediato della natura mentre nel giro trionfale per i teatri si irrobustiva. All'inizio, infatti, dato l'impegno di dialoghi parlati, era ancora una di quelle “comédies mêlées d'ariettes” come nell'originale di Benoit-Joseph Marseiller. Rispecchiava dunque i numerosi generi misti di prosa e musica del teatro francese del Sette- Ottocento: dal *vaudeville* all'*opéra-comique* al *mélodrame* che è un lavoro recitato con sottofondo musicale, antenato della colonna sonora da film.

Di palcoscenico in palcoscenico, come dicevamo, la *Nina* - col testo, spesso un notevole testo, tradotto in italiano da Marseiller - incorporò recitativi secchi e accompagnati aggiungendoli ai dialoghi in prosa. Sommò nuovi pezzi tanto che da atto unico s'organizzò in due atti che sono un paio d'ore di spettacolo e tale apparve alla ripresa scaligera del 1804. Appunto l'*iter* di cui dà conto doviziosamente Fausto Broussard nella Prefazione alla partitura da lui riveduta per Ricordi. Una vera e propria edizione critica che la scala ha scelto per quel nuovo allestimento dell'opera paisielliana visto nel settembre-ottobre scorsi al Piccolo di Milano. Protagonisti felici e applauditi con Muti, Anna Caterina Antonacci nel ruolo del titolo e la sola, autentica attrice-cantante del cast, Juan Diego Florez (Lindoro), Michele Pertusi (Conte) e Carlo Lepore (Giorgio). Meno felice, fra stile “Capodimonte” e avanspettacolo, la regia di Ruggero Capuccio.

La storia è quella della fanciulla che, credendo morto il suo promesso, smarrisce la ragione. È una pazzia “dolce” quanto tremenda e in apparenza senza rimedio; cui non sembra giovare neanche il ritorno dell'amato. Tale finché la luce della ragione potrà essere rischiarata da quella, infine rassicurante dell'amore.

La musica di Paisiello riesce a superare i confini della “commedia lacrimosa” alla moda e a stabilire il modello di tante pazzie del melodramma romantico. Questo anche se l'unico legame con la ragione smarrita delle eroine d'Ottocento e l'immediatezza del sentimento, il suo irrompere spontaneo da creature - qui - immerse in quello “stato di natura” di cui si bearono congetturare gli illuministi. Ecco così cori gentili di contadini e villanelle. Ecco l'incanto naturalistico - uno stornellare, un dare fiato alla zampogna - della Canzone del pastore che viene da lontano (nell'allestimento milanese, con la zampogna di Pietro Ricci e la ciaramella di Lino Miniscalco a ricavare un'arcadico-realistica meraviglia). Ecco, anzitutto, un canto a mezza voce e a fior di labbra nato dalla qualità tenera della melodia e che agli sbalzi preferisce un fluido andamento per gradi vicini, alle impennate un sognante incedere ad altalena, allo spiegameo virtuosistico piccole fioretture o appoggiature e scalette che

accentuano l'*ethos* patetico di Nina divenuta dolcemente pazza per amore.

Appunto e in modo esemplare arie come quella della protagonista "Il mio ben quando verrà" fatta di sospiri e patetismo e di una naturalezza che è un miracolo ottenuto con il massimo spiegamento dell'artificio. Perché "Il mio ben" restituisce anche quella dolcezza estrema che, alternata agli scatti improvvisi e rabbiosi, è propria dei malati di mente. Dolcezza che la musica paisielliana amplifica, deliba e trasfigura sul piano dell'arte là dove i dialoghi recitati di Nina la devono "dire" realisticamente. Arie e brani d'insieme - ancora - mostrano una capacità di racconto che nella vecchia opera seria belcantistica competeva ai recitativi. Vi sono anche speciali meraviglie di chiaroscuri nell'armonia - ombre dolenti, patetiche - e in una strumentazione accuratissima in senso espressivo dove i legni (flauto, oboe, fagotto) controcantano languidi e distesi su accompagnamenti ora regolari ora mossi e ansiogeni per effetto di sincopi. Il tutto a ribadire quell'effetto "naturale" conseguito con studiatissima "artificiosità" e così mirabile - lo si diceva - da fare della *Nina* un mitico "emblema d'ingenuità".

Alberto Cantù

Cofferati, tra congiure e referendum

Si dice che il sindacalista e musicologo dilettante Sergio Cofferati abbia proposto (ovviamente assieme ai suoi compagni di ventura) di censurare tutte le opere contenenti scene di congiura. Pare gli ricordino in qualche modo i referendum. In effetti opere come Un ballo in maschera non fanno più al caso suo, avendo egli da tempo svelato la propria identità.

Musicopoli

Mentre i relitti del Teatro La Fenice di Venezia continuano a marcire nel fango della palude burocratica, a Roma sta nascendo Musicopoli, ossia la Città dei suoni. Tutto per merito di Renato Zero e per il misero costo di quarantaquattro miliardi. È proprio il caso di dire che in Italia per contare qualcosa bisogna essere uno... Zero!

I Puritani di Verdi

Da un'intervista ad Alessio Vlad, nuovo direttore artistico del Teatro Carlo Felice di Genova, apprendiamo testualmente che I Puritani di Verdi è considerata un'opera non popolare. Non stentiamo a credergli, essendo Bellini l'autore di questo melodramma, e nell'ipotesi che si tratti del solito refuso o di un casuale lapsus, auguriamo buon lavoro al figlio del celebre Roman. in caso contrario, saremmo costretti ad invitare il maestro Vlad a sfogliare qualche manuale di storia della musica, tanto per rinfrescarsi la memoria.

Riceviamo con preghiera di pubblicazione

Schönberg: tra ars e trascendenza: errata-corrige

Numero 13/99 - Prima parte: pag. 26, 6° rigo: ...nella psiche... / e non ...della psiche...; pag. 26, 16° rigo: ...nella tetragona... / e non ...della tetragona...; pag. 26, 19° rigo: ...ai Fauves di Parigi e alla Brücke di Dresda... / e non ... dai Fauves e dalla Brücke di Dresda...; pag. 27, 35° rigo: ...coeguale e coeterno... / e non ...coeguale e coetaneo...

Numero 14/99 - Seconda parte: pag. 27, 10° rigo: ...a risvegliarsi. La vigilanza etica... / e non ...a risvegliarsi. la vigilanza etica...; pag. 28, 9° rigo: ...Tiranno... / e non ...Tiranni...; pag. 30 - nota 13, 4° rigo: ...trovi la sua conferma... / e non ...trova la sua conferma...

Ferdinando Grossetti

Beethoven e la filosofia della storia nella Missa solennis

A Flavio Faggion che per primo mi svelò i segreti della Missa

di Enzo Fantin

Un nuovo tempo beethoveniano sta battendo alla porta dell'interpretazione e dell'esegesi contemporanea proprio come risposta adeguata e forte allo smarrimento epocale di questa fine secolo. Accanto agli interrogativi sempre più aperti sul destino dell'uomo e del mondo, cui l'arte di ogni tempo ha dato risposte fondamentali, vi è il bisogno di opporsi con uno sforzo immane alla sconfitta di tutti i valori su cui l'uomo occidentale laico e religioso aveva costruito il suo lungo luminoso cammino. Così il musicista sommo che per primo, nel corso degli eventi storici, accolse su di sé il fardello ponderoso di costituire il modello di un compositore che si facesse interprete e depositario delle sconvolgenti vicende del suo tempo, torna a riproporre il suo messaggio, imperniato sull'esperienza dell'*esse et pati* in cui il suo dolore di uomo si salda con contenuti cristologici senza alcun dubbio importanti.

La musica beethoveniana come primo organico progetto di una interpretazione della storia universale in termini artistici. Tutto il mondo della musica beethoveniana non è altro che una progressiva adeguazione ad un compito di sovrumana grandezza come quello di costituire la prima meditazione musicale sul senso del cammino dell'uomo nel mondo nel tentativo di modificarne il corso e nel superamento delle istanze particolaristiche e nazionali, per attingere la vera universalità che il mondo europeo sembrava invocare sempre più fortemente. Se noi esaminiamo i punti salienti dell'opera di Beethoven, ci accorgiamo subito che essa costituisce il più grande, insuperato tentativo di dare forma all'epica dell'eroismo titanico in cui trovano risposta le brucianti aspettative dei popoli e il superamento della condizione della "coscienza infelice" hegeliana. Pur servendosi ancora una volta della rappresentazione catartica che porta l'ascoltatore in una tensione quasi insostenibile fino al risolversi gioioso e vittorioso dei nessi dialettici, che i temi presuppongono, il suo discorso è di una logica stringente anche formalmente. Tanto consequenziale da porsi come primo assoluto esempio di una vera e propria filosofia in musica, definita cioè secondo puri termini musicali. Beethoven si situa in quello spazio della "storicità dell'arte" che la musica, con il suo linguaggio cifrato, aveva sempre evitato o dimenticato, fatta forse eccezione per quei testi di straordinaria riflessione etica e universalistica che furono le Passioni bachiane e gli Oratori händeliani. Il compositore tedesco vive il momento storico che segna il trapasso definitivo (o, almeno in un primo tempo, tale) da *ancien régime* a età delle libertà borghesi, in cui il musicista doveva trovare un proprio ruolo non confuso con un artigianato asservito ai potenti dell'ora. In questo senso Beethoven elabora, fin dall'inizio, un personalissimo sistema compositivo in cui le componenti strutturali (in particolare il timbro, il ritmo e il giro armonico) sono poste a servizio di un disegno unitario che può essere paragonato ad un vero sistema di pensiero di natura filosofica. Così possono essere rilette anche le "tre maniere" che furono individuate dal musicologo tedesco Von Lenz. Esse possono essere ridotte a due e nettamente divaricate in un'attività compositiva con dominante autoriflessiva e un'altra con forti esigenze etico-morali e come messaggio rivolto all'intera umanità.

Le componenti autoriflessive dello stile beethoveniano si possono rintracciare in tutto il percorso della parabola del musicista. Si pensi in particolare ai grandi "tempi lenti" delle sonate e delle sinfonie, vera e propria quintessenza di un filosofare per suoni assolutamente autonomo e slegato da ogni suggerimento esterno. La musica segna un proprio cammino di cui solo il musicista conosce perfettamente i dati interpretativi, il contenuto profondo, il vero, autentico significato. È una speculazione metafisica che si fa sempre più sottile, variegata, smisuratamente "saggistica",

onnipervasiva nei Quartetti per archi, monumento della musica europea senza precedenti né susseguenti. Il compositore stabilisce le tappe del proprio messaggio come un' esplorazione di uno spazio della coscienza cui lo stesso isolamento e la sordità (tragedia immane del musicista) lo abilitavano più che mai. Ma la sfida che la musica come messaggio intrinsecamente filosofico doveva costituire per Beethoven nei confronti della filosofia *tout court* (si ricordino le lezioni di Hegel da lui seguite a Jena) sarà oggetto della sua riflessione e di numerose testimonianze scritte che culmineranno nell' affermazione che considera la musica come "la più alta delle filosofie".¹ Ma che cosa intendeva il compositore per filosofia di cui la musica doveva costituire l' essenza o meglio qual era la sua filosofia della musica come filosofia della storia?

Geschichte Philosophie o Musik Philosophie? La consapevolezza beethoveniana del radicale mutamento del suo ruolo di musicista è costruita su fondamenta di solidissima professionalità che appartengono alla necessità di accreditarsi presso chi della musica può capire il messaggio, può servirsi nei diversi momenti della sua vita pubblica e privata. Così a Vienna, città imperiale della musica, Beethoven può suscitare il più vivo interesse forse proprio perché anche biograficamente si discosta definitivamente da ogni aneddotica nobiliare o di corte. Per la prima volta un musicista suscita l' interesse del pubblico in ragione soltanto delle sue caratteristiche di creatore e di compositore. Le testimonianze dell' epoca sono concordi nel sottolineare in Beethoven il fascino di una personalità geniale, strana ma anche assolutamente vera, profondamente consapevole della sua "missione" nel mondo. Ma quali sono le categorie del suo pensiero compositivo che appaiono portatrici di questa filosofia della musica come prima autentica formulazione di una filosofia della storia agita dalla musica, fermento di un' intera società, rivoluzione in atto che opera come innesto e come forma delle altre grandi rivoluzioni del suo periodo storico, quella borghese e quella industriale? Beethoven concepisce questo suo intervento come *shock* che costringa l' ascoltatore ad una partecipazione quanto mai attiva e consapevole anche se non direttamente rivolta all' azione. Nello stesso tempo, la forte emozionalità di cui si connota il suo discorso è in funzione di un' elaborazione tematica, motivica e armonico-contrappuntistica in cui il dato stilistico e tecnico è pensato esclusivamente in relazione ad un denso cosmo metafisico con risvolti trascendentali sia sociali che puramente astratti (si pensi alla *Nona sinfonia* e alla *Grande Fuga* composte nello stesso periodo). Comporre per Beethoven significa non solo gettare la propria impronta nel mondo e nella storia, ma far sì che essa costituisca schillerianamente una via dell' educazione estetica dell' uomo, centro delle riflessioni romantiche. La stessa filosofia hegeliana, di cui la musica beethoveniana è quasi la traduzione sonora, la più radicale scoperta del soggetto (e del relativo suo oggettivizzarsi) nella realtà storica, traduce tutto questo nella dialettica dell' idea, che non è altro che il progetto umano nel mondo. Pensiamo agli *incipit* delle sinfonie *Eroica* e *Quinta*, tanto celebrati e tuttora per noi "shockanti", veri e propri "allarme" che scuotono l' uditorio, lo costringono ad un' attenzione viva e cosciente, "in piedi" - si potrebbe dire - pronta a realizzarne tutta la portata e lo spessore intellettuale ed etico. È proprio quanto pone in evidenza Ernst Bloch: "... la cosa più importante è che in Beethoven proprio il ritmo si sia impadronito dell' armonia ed abbia introdotto una dinamica dall' impulso possente, sottoponendo il tutto alla 'cultura' ritmica della tonica."² È un' analisi che ci potrebbe condurre lontano soffermandoci sulla presenza continua dei tempi di marcia, formula principe dell' iniziazione come comprenderanno Schumann e Wagner le cui opere sono disseminate di corali luterani. Beethoven indica chiaramente la strada del suo messaggio che tutti devono quasi incarnare, definire secondo istanze corporee. È un continuo alzare il proprio orizzonte creativo ed umano per dare agli eventi e alla storia il loro fine ultimo, la loro meta agognata, il loro destino. Ci sono in tal senso pagine emblematiche come l' introduzione orchestrale del *Primo Concerto per pianoforte* o il *Terzo* e il *Quinto Concerto*, quest' ultimo vera e propria palingenesi dello strumento moderno per antonomasia come corifeo della nuova storia indicata dalla "libertà" beethoveniana. Perché il compositore, e sta qui il nostro assunto, non si limita a commentare o ad alludere ai fatti del suo tempo, tempo drammatico e sconvolgente di guerre, di traversie, di sfide ideologiche, di infinite tragedie, ma ne parla con tutta l' autorevolezza necessaria come chiamatovi da

un'investitura sovrumana. È una consapevolezza che con gli anni diventa sempre più chiara nella coscienza del musicista che pone mano ad opere sempre più grandiose sia nell'indagine cameristica che nell'appello cosmico e universalistico dei capolavori sinfonico-corali. Senza ricorrere necessariamente all'opera-manifesto, l'op. 67 in do minore, che offrirà addirittura lo schema interpretativo, il modello archetipo di una vera metafisica della storia al filosofo Schopenhauer ponendo il capolavoro beethoveniano sul gradino più alto del "mondo come volontà". In realtà la formula vincente del compositore tedesco è quella degli "sconvolgimenti più grandi entro l'ordine più perfetto", in una sintassi fermissima e cristallina, eredità del classicismo viennese spostato però verso esiti inaspettati, formidabili. "... la ricca melodizzazione tipica della musica da camera diventa qualcosa di intermedio, lo splendore incandescente dell'orchestra, *prius* dell'armonia vittoriosa che si distende nel ritmo, *prius* del ritmo stesso in risalto dall'armonia, diventa infine un *prius* non solo del punto di vista ma anche dell'oggetto, dell'oggetto-sonata drammaticamente mossa da Beethoven fino a Bruckner."³ È come se l'oratoria della grande musica, fulcro delle cultura viennese, assumesse i toni di una imperiosità sconfinata gridata in faccia al mondo, la cui efficacia però si misurava sempre con le categorie dell'eloquenza ateniese, "concinnitas, brevitatis, claritas". Così il musicista è perfettamente consapevole della funzione del suo messaggio rivolto al mondo come sublime sintesi dei contenuti epocali in cui si svolge la sua missione. È allo stesso tempo il profeta e l'interprete autorevole di tempi nuovi e di terre nuove che sa piegare il codice linguistico della tradizione fino a saturarne la portata ma senza nulla perdere delle leggi fermissime che lo regolano, lo definiscono. E proprio questo lo prepara ad essere quel cantore altissimo, quel luminoso, potentissimo demiurgo della storia la cui parola nulla ha perduto della sua forza dirompente tanto da costituire ancor oggi messaggio fondativo della nostra fine secolo con tutte le sue rivoluzioni e con tutto il suo sangue e le sue guerre, che la rendono non meno terribile dell'età della rivoluzione industriale e della restaurazione. Tutti questi aspetti fanno di lui lo specchio di ogni futuro "far musica" consapevole del tempo proprio e di quello che verrà. La storia è quindi cammino in atto di cui il compositore esprime tutto il "pathos" fatto di gioie e di dolori, di meditazione e di conflitto, di appelli eroici e di ripiegamenti nella sconfitta. È quanto possiamo osservare anche in un musicista italiano come Verdi che pur operando nel melodramma, si situa nello stesso ambito di Beethoven come la più alta coscienza della nazione e, alla fine, come la più alta coscienza di una nazione ancora di là da venire, già corrotta e immiserita dagli uomini stessi che l'avevano creata. Come per Beethoven, anche in Verdi la sintesi drammatica della "parola scenica", chiave di volta del suo teatro sinfonico, fonda le sue radici sulla temperie morale in cui i nessi tematici e motivici formano l'involucro formalmente indiscutibile finalizzato alla delineazione di modelli del mondo e della storia. Nient'altro che per questo Verdi continua a suscitare, ad ogni sua rappresentazione, l'unanime consenso ed entusiasmo. Ma vi è in Beethoven qualcosa di più profondamente consapevole, ciò che lo accomuna con la natura della cultura tedesca, con il suo legame con il "fondamento" sia esso metafisico, religioso, sociale od estetico. È un dato che è come un filo rosso che tiene uniti tutti i momenti salienti della musica in area austro-tedesca da Bach a Reger a Stockhausen. Ed è un portato naturale della cultura luterana dove a "Frau Musica" è assegnato un compito "magnum et formidans", quello di parlare la lingua della dimensione più alta dell'uomo nel mondo.

Schopenhauer e Hegel garanti filosofici del "sistema" musicale beethoveniano. La filosofia di Schopenhauer è la prima in assoluto nel mondo occidentale che ponga un rapporto di identità tra la musica e le idee, la loro forza metafisica, il loro essere "in sé". La musica così attinge per la prima volta a quel ruolo sovranamente puro e perfetto che il mondo tedesco sempre poi le riserverà e di cui il compositore Beethoven è il più grande celebratore.

"La musica non è quindi punto, come l'altre arti, l'immagine delle idee, bensì immagine della volontà stessa, della quale sono oggettività anche le idee. Perciò l'effetto della musica è tanto più potente e insinuante di quel delle altre arti: imperocché queste ci danno appena il riflesso, mentre quella esprime l'essenza. (...) deve trovarsi non proprio una diretta somiglianza, ma tuttavia un

parallelismo, un'analogia tra la musica e le idee, delle quali è fenomeno molteplice e imperfetto il mondo visibile.⁷⁴ Il presupposto teorico schopenhaueriano suona di una novità senza precedenti in quanto pare nascere sotto l'urgere di una vera e propria infatuazione per il messaggio sonoro visto sotto la luce di un'onnipotenza tale da poter costituirsi quale vero e proprio sistema delle idee assolute di memoria platonica. "Le arti parlano *del* mondo, di cui propongono gli archetipi. Ma la musica non parla più del mondo; essa parla, se così si può dire, *il* mondo;"⁷⁵ E, d'altra parte, se noi ci serviamo di uno solo dei grandi capolavori beethoveniani, il suono stesso si presenta di tale novità e bellezza, di una tale forza di concentrazione meditativa che non vi è alcun dubbio che lo si possa riferire naturalmente ad un messaggio che non ha più nulla a che fare con il "bel suono", con l'intrattenimento, con l'occasionalità della musica. Tutto è invece indirizzato verso un coinvolgimento collettivo in cui la forza cogente e propulsiva della musica agisce con impulso perentorio. Basti pensare anche solo alle grandi Ouvertures che, nella loro sintesi efficacissima, costituiscono un vero "itinerarium mentis in Ideam" che si presenta con tutti i crismi dell'universalità e dell'assiomaticità. Beethoven voleva garantire ad ogni sua opera una dignità filosofica e dimostrativa, quasi postulati di un mondo iperuranico, utopico e trascendentale. L'elegia mozartiana, l'ironia haydniana o l'idoleggiamento della morte schubertiano, che sentiamo così vicini alla nostra sensibilità moderna, non toccano in alcun modo il musicista che respinge totalmente e incondizionatamente ogni allusione al mondo fenomenico e alla natura se non assumendoli in chiave affatto interiorizzata.

Al concetto schopenhaueriano di una musica assolutamente adialettica si oppone il concetto hegeliano della musica e dell'arte saldamente legate alla comunità politica e agli avvenimenti storici. È qui che notiamo la più tipica forma di quella filosofia della storia agita musicalmente che Beethoven auspica e crea. "La gestazione dei tempi nuovi non può essere abbandonata a forze cieche o a una luce semplicemente divinatrice: essa richiede la fatica del concetto e della riflessione.

In tal modo la meditazione politica di Hegel prende, come già in Platone, il lungo giro della filosofia. (...) Dio e l'uomo non si congiungono se non per la mediazione della coscienza storica dell'umanità, nella "serietà", nel "dolore", nella "pazienza", "nel travaglio" del negativo (tutti ricordiamo le solenni parole della *Fenomenologia dello Spirito*, che non si leggono senza risentirne una commozione profonda): non nella pura intuizione di una forma divina, ma nella forma *svilupata*, in cui il dominio dello spirito su tutti i suoi contenuti si afferma nell'*interiorità*, come misura della loro verità."⁷⁶ È già qui espressa quella stessa possibilità suprema dell'arte musicale di rappresentare i momenti essenziali di una continuità storica nei suoi diversi aspetti di quell'*esse et pati* cui prima accennavamo e che troveranno nel testo della messa cattolica il paradigma più alto.

I veri motivi dell'oblio di un capolavoro. Quando si parla della *Missa solennis* beethoveniana, quasi sempre alle lodi sperticate e ditirambiche fanno da contraltare reali profonde difficoltà di ricezione e di ascolto di cui ogni musicofilo, prima ancora del critico, è consapevole. Si sono date varie spiegazioni di questo fatto, ma quella più plausibile è in relazione all'estrema novità dell'opera specie se rapportata al testo dell'*ordinarium missae*. Tuttavia la stessa musicologia e *in primis* il suo maggior esponente nel nostro secolo, Theodor W. Adorno, cooperò a rendere l'opera ancora più inaccessibile. Ostacolava il suo giudizio la ricerca di un'unità formale del capolavoro e il riferimento ad opere importanti per l'itinerario del musicista come l'*Eroica*, ma che poco o nulla hanno a che fare con l'ultimo periodo compositivo beethoveniano. Il suo errore fondamentale è quello di paragonarla con le composizioni da camera tarde come i Quartetti dai quali l'opera sinfonico-corale si diversifica fundamentalmente. In realtà Adorno si rivela figlio di una concezione estetica invecchiata e ancora romantica mentre il nostro atteggiamento odierno apprezza del lavoro proprio lo scuotimento orgiastico, la frattura formale, lo sperimentalismo strenuo, i momenti arcaizzanti. Tutto quanto il nostro tempo compositivo ha più sottolineato nello smarrimento epocale per tutta l'arte del nostro secolo. È quanto ha ben compreso Carl Dahlhaus quando scrive: "L'intima appartenenza della *Missa solennis* al tardo stile è comprovata da questa modernità al di là dello stile sinfonico. Con la rinuncia pressoché totale all'elaborazione tematico-motivica e alla variazione in sviluppo, il problema di stabilire una concezione formale che

concatenasse le parti si acui in modo tale da costringere a risolverlo con mezzi inconsueti, che trascendevano le tecniche del “secondo periodo”.⁷ Come nell’ultimo stile michelangiolesco, il frammentismo plastico, le dissociazioni formali esaltano ancora di più la poesia degli stadi di trasformazione dei materiali. Il lavoro beethoveniano presenta le caratteristiche tipiche di un’opera contemporanea. È un’osservazione che ci è accaduto di fare anche per altri momenti dell’attività compositiva dell’autore, specialmente per quanto riguarda i Quartetti dell’ultimo periodo. Ma anche altri compositori hanno lasciato testimonianze incomprensibili per l’epoca e basti qui ricordare, nel senso del dissolvimento delle strutture formali della tradizione, Schubert o Schumann o Debussy.

Stile “sacro” o stile “profano”? Un altro problema esegetico che ha arrovellato le menti degli studiosi della *Missa* è stato quello della sua natura religiosa o sacra o liturgica o, all’opposto, sinfonica, di una religione dell’umanità o, hegelianamente, “assoluta”. Si può affrontare la *vaexata quaestio* da molti punti di vista tutti altrettanto significativi senza approdare ad una conclusione. Senz’altro Beethoven non appronta un lavoro confessionale pur avendo scritto quest’opera per l’intronizzazione dell’amico arciduca Rodolfo alla sede di Olmuetz. Tuttavia non gli è estraneo il sentimento religioso presente anche nella *Nona sinfonia* che contemporaneamente componeva. Ma il suo vero atteggiamento è quello fortemente saggistico e “interpretativo” del testo cattolico per eccellenza come sforzo di adeguarsi alle domande che esso gli poneva in nome di una religione di altissimo significato e legato ad un “credo” universalistico e di cosmica grandezza. La “praticabilità” liturgica di un simile capolavoro risulta a stento credibile anche tenendo conto della tradizione controriformistica che nulla concedeva al credente e tutto omologava nella celebrazione. Ora pare di dover dire che, nonostante formalmente Beethoven si sia rifatto a Palestrina e ad uno stile chiesastico consacrato, ciò che emerge nella *Missa* è innanzitutto uno spirito di ricerca e di frammentazione che viene avvertito ingenuamente nella mancanza di continuità nell’ascolto che è assenza non solo di successione motivica, ma anche di atmosfera, di *pathos*. Al contratio che nella produzione sacra del passato, in Beethoven urge un bisogno di aggredire e plasmare il testo, quasi di scolpirlo lettera per lettera.

Se noi ricordiamo bene, invece, nella tradizione il comporre “sacro” ha una severità anche meditativa, una concentrazione mistica almeno nell’ambito “riformato”. Nel musicista tedesco le istanze della “proclamazione”, tipiche del mondo cattolico, si scontrano con quelle della personalissima riappropriazione incarnata nella propria martoriata carnalità di uomo debole e pur ricco di uno sconfinato bisogno comunicativo. E il compito di rivelarne appieno il significato viene affidato più che mai a chi, anche nelle operazioni di più elaborato formalismo, abbia saputo trarne le fila fenomenologiche in cui la musica è tramite diretto della nostra coscienza commossa, del nostro più alto sentire come apertura agli interrogativi della vita, della storia e del mondo nella loro “corrente” e ordinaria tragedia. Strano destino di un lavoro così sublime quello di essere diventato pretesto per mille e mille distinguo dell’impotenza a tradurne il vero immenso valore e significato fino a smarrirne la chiave con il pretesto della sua mancanza di unità.

Opera della contraddittorietà degli “affetti” e delle situazioni compositive come specchio della dialettica contrastata delle vicende storiche e del soggetto. Ciò che occorre innanzitutto è un atteggiamento che si ponga di fronte alla *Missa* come si trattasse di un’opera contemporanea in cui il frammento poematico, la frattura linguistica, la moltiplicazione dei livelli stilistici fa tutt’uno con la possibilità di penetrarne il senso e la vitalità esecutiva. Il lavoro è analizzabile secondo tutta una serie di “fratture” che si possono constatare sia tra le diverse parti del testo (Kyrie e Gloria - Credo - Sanctus, Benedictus e Agnus Dei) che nello stesso procedere ritmico-dinamico con continui “colpi di scena” che sottolineano le componenti “teatrali” del testo con punte di vera e propria isteria sonora parossistica. Ritorna alla memoria la frase di Saba: “Beethoven compone come fossimo tutti sordi”. Vi è, ancora, una procedere a sbalzi umorali che mette a dura prova l’ascolto con spostamenti improvvisi della tensione (da fortissimo a pianissimo e viceversa) che si potrebbero chiamare ciclotimici con il linguaggio della psicologia. Così, dopo la preghiera collettiva e corale, che ricorda l’ultima parte

della *Nona Sinfonia*, con il suo sguardo rivolto verso il cielo immenso e il padre celeste, il *Gloria* costituisce la pagina più moderna in assoluto della *Missa* che compositori del '900 come Stravinskij (si pensi all'uso dei sincopati di tutta l'orchestra) avrebbero potuto sottoscrivere; il ritmo balzante e il senso vertiginoso del procedere corale che Verdi o Brahms avrebbero compreso totalmente. Chi aveva notato per esempio che Schubert aveva citato i momenti più toccanti di questo *Gloria* in "et in terra pax hominibus..." e in "Gratias Agimus tibi, Domine ..." affidati ai solisti, non a caso nella *Messa in mi bemolle magg.*? Beethoven vuole descrivere qui i conflitti profondi e di intensità inaudita che circoscrivono la vita umana, la trapassano, la esaltano e l'atterrano nel fluire incessante degli eventi, nella catastrofe di ogni vita. Ecco allora quella certezza conquistata e raggiunta nella possibilità di un "Solus Sanctus Dominus" in cui le certezze cristologiche beethoveniane, l'identificazione con l'Uomo-Dio della teologia, consentono al solo musicista di attingere uno degli acmi dell'intera storia della musica riuscendo a saldare l'epica eroica al trascendentale visionario, all'ebbrezza palinogenetica in cui cielo e terra dantescammente si danno la mano per il "poema divino". Come scrive Martin Cooper, in quella che resta la più importante analisi della *Missa*. "Sulla parola 'omnipotens' del 'Deus pater omnipotens' vi è un culmine d'intensità, tre volte 'forte', laddove i tromboni fanno la loro prima entrata (....) L'ascoltatore ha la sensazione di venir scaraventato dalle altezze raggiunte in un abisso e di avere a mala pena un istante per rimettersi in sesto prima di ritrovarsi ancora fra le terze 'socievoli' del 'Domine fili unigenite'".⁸ L'incendere incalzante per passi cadenzati e poderosi, dimostrativo del "Quoniam" immette all'edificio grandioso, tra i più imponenti che mente umana abbia concepito, la Fuga conclusiva in cui l'imitazione dei maestri del passato, se pure ci fosse, tutta è dimenticata da questa concezione cosmogonica che la ispira, la plasma, la perfeziona. Al di là, però, dell'estrema elaborazione formale, che si constata ad ogni ascolto del lavoro, permane sempre la percezione esatta di questa immensa colata di emozionalità allo stato puro come se Beethoven volesse comunicare il più direttamente possibile ai suoi interlocutori ciò che si agitava nel suo animo leggendo il testo sacro. Sono veri e propri *Erlebnisse* della coscienza che medita il ciclo liturgico con lo sguardo aperto sul mondo sconfinato e tragico del suo orizzonte personale e privato (e il gigantismo sonoro dell'opera sembra teneramente aperto alla dura considerazione della sordità del compositore) e di quello sociale in cui la Restaurazione con le sue ossessioni poliziesche metteva a dura prova la vera arte e la grande cultura viennesi.⁹ Quello che ancora oggi ci affascina di più, che rende il lavoro così vicino allo smarrimento di questa fine secolo, è proprio la capacità davvero unica di dare voce e misura agli interrogativi, alle ansie, alle paure, agli sconvolgenti profili a cui approda lentamente la nostra cultura occidentale in cui il logos è diventato violenza e barbarie, lutto e rovina, desertificazione dell'uomo e della natura.

"Credo in unum Deum Patrem omnipotentem", una proclamazione di fede che s'innalza oltre l'uomo e il mondo, verso spazi infiniti e incommensurabili. Se nell'*Inno alla gioia* schilleriano Beethoven trova gli accenti di un messaggio di universale fratellanza seguendo lo spirito, le indicazioni di un intellettualismo ispirato al credo massonico, rivisitazione laica di temi originariamente cristiani, ponendo mano al nucleo più rigoroso e centrale del suo capolavoro, su cui la riflessione esegetica si può considerare appena iniziata, assume su di sé la posta di un'immensa responsabilità creativa. Nel *Gloria* l'espressione della gioia della redenzione permea il succedersi dei brani con un crescendo di sempre maggiore forza comunicativa fino alla Fuga che riassume anche compositivamente la dignità altissima di questo gaudio per tutti gli uomini. Nel *Credo*, invece, si tratta prevalentemente di raccontare la storia della salvezza con le sue "coincidenze" tra Dio e uomo, i suoi straordinari appuntamenti legati a fatti memorabili e che si proiettano oltre il tempo. Qui il musicista indirizza i suoi sforzi nel senso di una sempre più profonda consapevolezza dell'*ars musicae* in cui i passi dotti del contrappunto sono privilegiati. Ma il tono oratorio della proclamazione dà alla sua scienza un'altezza di temperatura emotiva abbacinante. L'*incipit*, giocato sulla ripetizione ossessiva della parola "Credo", ha qualcosa di poderoso, quasi dovesse esprimere un "dover essere" kantiano dove nulla possono le incertezze del pensiero umano. Sono accensioni subitane, inaspettate che danno all'ascoltatore la sensazione di

essere soggiogato entro un *ductus* travolgente e inarrestabile.

Beethoven è già in grado di contestare, all'inizio dell'800, i canoni di un'organizzazione del codice estetico secondo le classiche unità di tempo. La storia sacra, il tempo del numinoso di cui è intessuta, l'orizzonte sempre più alto cui intendeva rivolgersi, primo musicista vate dell'intera umanità al centro dell'Impero asburgico, l'isolamento cui lo costringeva la condizione di sordo aggrappato sempre più invincibilmente alla sua dottrina musicale, tutto pareva chiamarlo al compito sublime di descrivere per noi il fascino arcano della narrazione biblica. In definitiva Beethoven perviene nella *Missa*, e in particolare nel Credo, ad una concezione oratoriale neohändeliana o neobarocca con particolare riferimento al significato di rappresentazione di un imperialismo anche musicale in funzione della vastità dei territori e del potere politico cui il compositore vuole adeguare i suoi mezzi. In questo senso la sua sconfinata ammirazione per il musicista di Halle o anche per l'opera napoleonica di Spontini¹⁰ sembra rivelarsi proprio qui. Certamente però questo universalismo è simbolo di un mondo che si sta dando indirizzi comuni, compiti comuni in una condizione economica e sociale radicalmente mutata dove il compositore deve trovare un ruolo sempre più cosmopolita. Ma quanto rende il lavoro beethoveniano assolutamente unico e imparagonabile è la capacità sovrana di servirsi degli stilemi, di cui altri musicisti si sono fatti protagonisti, con una tale personalissima gamma espressiva da oscurare ogni altro precedente. Luoghi teatrali come l' "Et resurrexit" o l' "Et ascendit" o l' "Et vitam venturi saeculi" sono sottolineati con vere e proprie esplosioni quasi paradossali dove il genio beethoveniano lascia un'impronta incancellabile tanto la loro antiretorica (pur legata ad una retorica del linguaggio anche formale strenua) è di un'evidenza assoluta. Ecco allora delinearsi in tutta la sua precisione di contorni e di linee il tessuto vivente di questa *Missa* beethoveniana che nasce dalla sintesi trascendentale tra io e mondo in una pulsione energetica senza uguali nella storia della musica se si fa eccezione per le pagine superbe che Wagner dedica, nella *Tetralogia*, ai moti della natura che si pongono in essere in relazione alle vicende dell'eroe e al suo destino di dolore e di morte. È il lavoro più vicino a quanto Beethoven stesso affermava parlando di "idee non chiamate, mediatamente, immediatamente: potrei afferrarle con le mani nella libera natura, nella foresta, durante il passeggiare, eccitato da disposizioni d'animo che nel poeta si convertono in parole, in me in suoni e risuonano, fremono, tempestano, finché mi stanno dinanzi in note".¹¹ È uno spinoziano "Deus sive Natura" che qui possiamo riconoscere chiaramente in una visione schellinghiana dello "Spirito" in cui la Natura è il centro di un equilibrio fondamentale per l'uomo e la sua vita nel mondo.

La *Missa* paradigma eccelso del cammino dell'uomo nel mondo europeo come sintesi tra le tematiche cristologiche e rivoluzionarie. Per la prima volta nella storia della musica 'religiosa' (nel senso che utilizza un testo sacro di antica consolidata tradizione), un compositore è in grado di leggere il contenuto della 'fides' cristiano-cattolica collegando tra loro aspetti contraddittori come la dialettica di trasformazione del mondo (alcuni esegeti hanno giustamente posto in rilievo come qui Beethoven ricorra alla gestualità epico-eroica dei capolavori di mezzo) e il ciclo liturgico-cristologico che afferma la necessità della morte prima della resurrezione.

Nel corso della *Missa*, abbiamo visto tutta l'enorme plasticità della narrazione poemica del compositore che si direbbe voglia ricorrere ad appelli demiurgici, a gesti perentori che rimangano come incancellabili nella memoria dell'ascolto. L'estrema 'semplificazione' del discorso musicale, che si può notare nelle Sonate pianistiche e nei Quartetti, vere e proprie parafrasi di un diarismo compositivo frammentario e talora dispersivo, trovano nella *Missa* una forza di concentrazione scabra e disossata, prosciugata da ogni esornazione particolaristica. Opera di sintesi e opera-manifesto come la *Nona Sinfonia*, raccoglie autobiograficamente le sparse fila del linguaggio e dello stile del musicista e ne consegna quasi un testamento umano ed artistico. Come tutti i capolavori, però, quest'opera si lascia avvicinare secondo prospettive molteplici e anche contraddittorie. Quale relazione ci può essere, infatti, tra l'esaltazione quasi delirante del *Gloria*, nelle sue sincopi modernissime, nella recitazione corale assolutamente inedita, e poi il *Credo* con l'epicità degli scorci dirompenti, di una spazialità onniavvolgente, e la preghiera lunga e commovente dell'estrema parte del lavoro in cui la *pietas*

beethoveniana diventa implorazione di una pace che riconcili l'uomo con se stesso, con l'altro e con Dio? In realtà Beethoven allude ad una "violenza" fonica, musicale che è violenza reale nel mondo e nell'uomo. È la violenza che noi sentiamo più vicina al nostro orizzonte di vita e di lavoro, dimensione di quella rivoluzione industriale che in due secoli ha portato il pianeta allo sfacelo, distruzione fisica e morale, sconfinato disastro della fine dei miti e di tutti gli dei. "Ciò corrisponde alla via che, passando per Beethoven, va da Bach a Wagner. I primi artisti si sentivano maestri della grande forma, gli ultimi si sentono schiavi di essa. Ciò che nel quadro della norma più rigorosa Prassitele e Haydn seppero ancora dire in piena libertà e serenità, Lisippo e Beethoven lo realizzarono solo attraverso *atti di violenza* /sottolineatura mia/. Il segno di ogni arte vivente, cioè la pura armonia fra volontà, interna necessità e capacità, la naturalezza del fine, l'inconscio della realizzazione, l'unità di arte e di civiltà - tutto ciò è finito."¹² Questa violenza beethoveniana (il musicista è quasi costretto ad alzare sempre più la sua voce per dare ad essa maggiore autorevolezza ma soprattutto per suscitare quella reazione viva e attiva che lui si aspetta dagli ascoltatori) è grido ora gioioso ora angosciato, è asserzione ditirambica di verità amate e credute, è doloroso ripiegamento, è preghiera affabile e dolcissima per il mondo. Tanto più commovente è la catarsi che il compositore ci invita ad attraversare con lui, quel ciclo di passione-morte-resurrezione dell'anno liturgico cristiano in cui consiste anche il senso del sonatismo classico col suo "perdersi e ritrovarsi del discorso" e che Beethoven sancisce con la luce accecante, il vero e proprio *shock* uditivo dell' "Et resurrexit" che scoppia, si accende come un fulmine nel cielo della *Missa*.¹³

Attualità di un capolavoro per il nostro tempo. Ma che cosa rende quest'opera, al di là di ogni considerazione di attualità strettamente musicale, così vicina al nostro ascolto, alla nostra condizione di uomini della fine secolo europea del '900? Il ritorno all'antico, l'arcaismo dell'opera, sottolineato a sufficienza dagli esegeti più accreditati, ci può guidare a capirlo: innanzitutto la *Missa* si articola, più che su manierismi compositivi di sorta, attorno a fortissime concentrazioni emotive che costringono l'ascoltatore ad una risposta immediata, invitano a farsi carico del messaggio che il compositore con tanto sforzo ha creato per lui. Il nostro tempo, secolo della catastrofe di tutte le ideologie, vi vede un annuncio purificato e adamantino di una fede prometeica, solitaria e grandissima, retaggio dei padri ma anche frutto del nostro doloroso esperire gli eventi. "Gli antichi ci servono moltissimo perché per lo più hanno un vero valore d'arte... Ma la libertà, il progresso nel mondo dell'arte, come in tutta la grande creazione, sono il vero scopo, e sebbene noi moderni non siamo tanto avanti in fatto di saldezza quanto i nostri antichi precursori, tuttavia la raffinatezza della nostra cultura ha apportato qualche cosa."¹⁴ Questa "raffinatezza" di cui parla il musicista è probabilmente la macerazione di una cultura musicale cui aveva voluto sottoporsi consultando tutto lo scibile della musica sacra, ma sapendo bene che il suo sarebbe stato un lavoro pionieristico e assolutamente nuovo. Come in tutti i generi della tradizione, e come per tutti i musicisti più grandi, l'operare beethoveniano trasforma, rigenera il passato senza snaturarlo ma accogliendone gli stimoli in un alveo più ricco e profondo. Ecco allora tutti i luoghi deputati della tradizione compositiva accanto alla negazione più assoluta della stessa con attimi di una libertà mai raggiunta forse da alcun altro compositore almeno in questo genere. Ma ciò che più colpisce è proprio la modernità della forza dei "sentimenti", scoperta del melodramma italiano prima (che l'allievo di Salieri ha qui modo di esemplificare), che Beethoven concepisce in una dialettica convulsa altalenante, come se volesse farci spostare lo sguardo all'interno di una galleria di gruppi statuari, di altari devozionali di fronte ai quali ci trascina con veemenza senza pari. Il contrappunto più rigoroso iscrive dentro maglie fermissime un periodare ansimante, nevrotico, una descrizione di un tormentoso cammino interiore ed esterno. È proprio questa sintassi accidentata che rende l'opera quasi scritta per noi uomini del prossimo millennio, dominati dalla fine del tempo arcadico della natura, e dalla fine della storia come espressione di classi sociali che ne indirizzavano il *telos* conservandone la cultura e la civiltà. In questo passaggio epocale che ci attende stanno di fronte a noi le nuove orde di un primitivismo di vecchio e nuovo tipo: popoli che trasmigrano, masse giovanili alla ricerca di una propria identità perduta nella totale desertificazione dei valori del passato.

Tutta l'arte del tempo passato come tutte le religioni ridotte ad un ammasso di rovine. Guerre e conflitti, lotte tribali in tutto il mondo. I popoli della disperazione e quelli del benessere avvinti in un unico tragico destino. Gli uni e gli altri alla ricerca disperata di una salvezza, ancora una volta di Dio che ci possa salvare. Epoca infelice la nostra che il messaggio della *Missa* beethoveniana può scuotere dal suo immenso sfacelo. L'epoca atea per antonomasia che ha sostituito all'antico padre nei cieli un soggetto di onnipotenza delirante cui i prodigi della tecnica sembrano dischiudere paradisi sconfinati ma di fragilità assoluta. È ad essi che la voce del musicista di Bonn vuole parlare. Il fatto che l'opera sia ripresa sempre più spesso negli ultimi tempi (si pensi all'esecuzione nella Basilica Antoniana da parte di un complesso come i "Solisti Veneti" di Scimone, abituato a ben altro repertorio, nel marzo 1999) significa che la nostra coscienza desolata, sulle macerie di tutta l'arte contemporanea, sulla saturazione di una vita musicale che è fatta sempre degli stessi infiniti giri di capolavori, ha bisogno di scuotersi, di andare avanti, di guardare oltre l'uomo e il tempo, in quel "punto fisso d'eterno consiglio" in cui sta l'essenza del "divino", al dire di Dante. Alzando il nostro orizzonte (Husserl) fino alle sfere del cosmo siderale, agli "spazi infiniti" leopardiani, desertificata ormai la natura che ci circonda, immagine di una divinità paziente e reggitrice delle sorti umane, sarà possibile finalmente accogliere in noi il senso, la direzione di questo immenso lavoro che resta a testimonianza dei secoli, luce che illumina il cammino dell'uomo verso la religione del sapere assoluto hegeliana di cui costituisce tuttora la voce inconfondibile. "La meta, il sapere assoluto o lo spirito che si sa come spirito, ha a sua via la memoria degli spiriti com'essi sono in loro stessi e compiono l'organizzazione del loro regno. La loro conservazione secondo il lato del loro libero esserci apparente nella forma dell'accidentalità, è la storia; ma secondo il lato della loro organizzazione concettuale, è la *scienza del sapere apparente*; tutti e due insieme, cioè la storia concettualmente intesa, costituiscono la commemorazione e il calvario dello spirito assoluto, l'effettualità, la verità e la certezza del suo trono, senza del quale esso sarebbe l'inerte solitudine; soltanto "aus dem Kelche dieses Geisterreiches/schaeumt ihm seine Unendlichkeit".¹⁵

Enzo Fantin

¹ AA.VV., *Musica e filosofia, Problemi e momenti dell'interpretazione filosofica della musica*, p. 24, Bologna, Il Mulino, 1973.

² Ernst Bloch, *Spirito dell'Utopia*, Frankfurt am Main, 1964; tr. it. di V. Bertolino e F. Coppellotti, p. 172, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

³ *Ibid.*, p. 173

⁴ A. Schopenhauer, *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, vol. II°, parag. 52, pp. 346-47, tr. it. di P. Savj-Lopez e G. Di Lorenzo, Bari, Laterza, 1972 (IV ed.).

⁵ A. Moscato, *La musica in Hegel e Schopenhauer*, p. 116, in *Musica e filosofia, cit.*

⁶ *Musica e filosofia, cit.*, pp. 100-01.

⁷ C. Dahlhaus, *Beethoven e il suo tempo*, Laaber-Verlag, Laaber, 1987; tr. it. di L. Dallapiccola, p. 200, Torino, EDT, 1990.

⁸ M. Cooper, *L'ultimo decennio 1817-1827 Beethoven*, Oxford University Press, 1970; tr. it. di A. Botti Caselli, pp. 268-70, Torino, ERI, 1979.

⁹ Sulla situazione politica, sociale ed artistica in cui era piombata la vita dell'Austria della Restaurazione, ci dà un'ampia documentazione il volume appena pubblicato di H. Goldschmidt, *Schubert*, tr. it. di E. Caprotti, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1995).

¹⁰ M. Cooper, *cit.*, p. 278.

¹¹ Citato in P. Buscaroli, *La stanza della musica, Preambolo alla "Missa Solemnis"*, p. 194, Torino; Fògola, 1976.

¹² O. Spengler, *Il Tramonto dell'Occidente*, tr. it. di Julius Evola, p. 440, Parma, Guanda, 1993 (v. anche Buscaroli, *cit.*).

¹³ Per una ricognizione delle tematiche cristologiche e liturgiche nella musica europea, rimando al mio saggio *Anno liturgico e espressione musicale* pubblicato sulla rivista musicale *Diastema*, Treviso, n. 8, 1994, p. 55 ss.

¹⁴ Lettera di Beethoven all'Arciduca Rodolfo d'Asburgo del 29 Luglio 1819, citata in G. Carli Ballola, *Beethoven*, p. 447, Milano, Sansoni-Accademia, 1967.

¹⁵ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, vol. II°, tr. it. di Enrico De Negri, p. 305 (conclusione), Firenze, La Nuova Italia, 1973 (II ed.).

Diritto di replica

di **Pietro Avanzi**

Non avrei mai immaginato che qualcuno si prendesse il disturbo di leggere il mio “elzeviro” e nello stesso tempo decidesse anche di commentarlo nel n. 30 di *Analisi* (pp. 34-37). Rispondere direttamente alle riflessioni del teorico Marco De Natale (m.d.n.), il responsabile della *Rivista*, mi sembra perciò quanto meno doveroso: lo impongono il rispetto e l’educazione. Purtroppo, prima di passare ad esporre il mio punto di vista, è necessario correggere la seguente nota stonata.

Se il mio articolo è servito come pretesto per colpire il periodico che ospita scritti definiti eufemisticamente “rimasticature”, allora ella doveva limitarsi a criticare tutto quanto riteneva personalmente non all’altezza della sua elevata cultura. Dispiace questo atteggiamento sprezzante e manicheo da parte di uno studioso che ha sacrificato la sua esistenza in favore dell’Analisi musicale, cercando in tutti i modi di inserirla nei Conservatori come simbolo di rinnovamento.¹ Il motivo per il quale lei ha deciso di scomodarsi, mi sembra intuirlo nella voglia di spostare l’attenzione sull’oggetto del desiderio, proprio per ridare spessore e importanza a quell’unico vero amore della sua attività intellettuale che si chiama Analisi. Non perde tempo a scoprirsi, perché parla subito “di idee dottrinarmente elevate”.²

L’espressione le consente infatti di stigmatizzare la “dilagante pubblicistica cosiddetta minore (...), dai contenuti più o meno eterogenei e presuntamente più dimessi”, e all’interno della quale rientra naturalmente anche il mio articolo. Nelle sue riflessioni si avverte un qualcosa al limite del patologico, come se la precaria situazione dei Conservatori dipendesse dal fatto che il Ministero della P.I. non si sia mosso a sufficienza per l’analisi. Secondo lei qualcuno avrebbe dovuto “predisporre nel curriculum di studi conservatoriali un minimo di apertura a tale ormai ineludibile disciplina”, dal momento che gli “studi di analisi nella cultura musicale italiana” sono “ormai irrompenti”. Nell’attesa di tale miracoloso toccasana, approfitto dell’occasione per ringraziare i redattori del periodico “minore” in cui scrivo: primo, per avere consentito la pubblicazione dell’articolo grazie al quale lei ha approfittato dell’occasione per ergersi a giudice di parte; secondo, perché essi applicano un autentico principio di libertà non disgiunto dalla responsabilità individuale. Chiusa la spiacevole parentesi, passo ora a puntualizzare quanto mi preme relativamente alle sue riflessioni, e questo indipendentemente dalla matrice consolatoria che traspare nella duplice motivazione: “negativa e positiva”.

La ragione principale del mio “sonante” articolo non stava nella vuota rumorosità del titolo, ma nella volontà di descrivere il mondo *sui generis* dei Conservatori,³ partendo da quella materia che è considerata fondamentale e complementare insieme soltanto per tracciare un quadro che inglobasse anche la natura della Riforma con le sue inevitabili conseguenze.

Si può bonariamente convenire sulla “non poca spericolata latitudine”⁴ del mio articolo, mentre ritengo inaccettabile la separazione del discorso “pedagogico” da quello che lei chiama politico-ideologico. Ho voluto semplicemente mostrare quanto si osserva e come procedono le attività all’interno dei Conservatori, tramite una materia che non ha più ragione d’essere (assieme a tante altre), non per cause intrinseche ma per tutt’altre ragioni (né pedagogiche né morali). Una proviene dall’enorme proliferazione di scuole musicali col conseguente smisurato aumento di cattedre o posti di lavoro, l’altra riguarda l’interesse o la molla che conduce i ragazzi ad iscriversi ai corsi principali. Interesse che si manifesta nel desiderio di suonare uno strumento, o di fare musica più o meno come si fa del nuoto o del tennis o qualsiasi altra attività. Se poi nell’insieme di quella massa anonima di allievi emergono anche elementi musicali (futuri concertisti, validi strumentisti, cantanti, compositori, ecc.) tutto di guadagnato. In considerazione di ciò è possibile affermare che il problema vero non consiste “nell’incentivazione tra i docenti di solfeggio”, allo scopo di renderli consapevoli “della pozza

d'arretratezza teorica e pedagogica in cui operano", ma nel prendere atto che il mondo musicale è cambiato, mutato, ampliato a dismisura fino a renderlo sempre più indistinguibile (Veltroni *docet!*). Pensare perciò di migliorare una situazione (tacitamente accettata nel suo insieme per i "privilegi" che consente alla categoria), facendo ricorso alle nuove teorie pedagogiche o "scientifiche", senza che gli operatori ne siano all'altezza o interessati più di tanto (facile per gli italiani improvvisarsi degli esperti a parole o sulla carta), è pura follia o paranoia da protagonismo. Questa è forse anche la ragione principale che non le ha consentito di cogliere pienamente il senso della sintesi relativa alla nozione di Tempo o Ritmo musicale soggetto a battuta.⁵ Per farlo avrebbe dovuto mettere fra parentesi⁶ proprio quelle "idee dottrinarmente elevate" che costituiscono l'ossatura delle sue riflessioni. Voglio gentilmente farle presente che la sintesi, per nulla "forzata", è il frutto di molte letture e di una lunga e oculata esperienza. Essa, oltre a sottendere necessariamente un certo tipo di analisi, permette di eliminare, o di rendere indifferenti i vecchi metodi di Solfeggio, compresi quelli "dell'eroico" Pozzoli ormai spodestato dalla Poltronieri. Tutti i metodi, vecchi e nuovi, contengono qualcosa di positivo (non ho mai parlato della loro "inaffidabilità"), tuttavia la qualità dei risultati non dipende da quegli strumenti didattici - che non hanno mai impedito a nessuno di diventare dei buoni musicisti - ma da due principali fattori: profonda ed esaustiva conoscenza della propria materia da parte del docente, musicalità e impegno costante e costruttivo da parte del discente. Senza questi due presupposti si entra nel mondo della chiacchiera o della letteratura.

Questa mia convinzione è decisamente in contrasto con quanto lei suppone del mio articolo: che esso esprima una "profonda irritazione" nei confronti della burocrazia ministeriale (i servitori di chi? e di che cosa?), perché i risultati o l'efficacia di certe riforme non dipendono dall'alto, o dall'osservanza tutta esteriore dei regolamenti per il controllo formale necessario ai poteri costituiti. Lo Stato tende sempre a realizzare delle riforme che la realtà, in continuo movimento, indica, suggerisce o impone di volta in volta come irrinunciabili, soprattutto nelle società secondarie e tecnologicamente avanzate. Tutto questo non comporta rivolgimenti qualitativi, ma soltanto adattamenti che le moderne democrazie richiedono per rendere sempre più stabili, tranquille e condizionanti le proprie fondamentali strutture (economiche, finanziarie, religiose, educative, ecc.), essendo ormai possibili, dopo la caduta del "Muro", pure analisi di superficie. In proposito non aggiungo di più, preferendo passare ad altro significativo argomento.

Sono sempre stato dell'idea che il termine "orifizio", col quale l'illustre teorico vorrebbe che si identificasse l'orecchio, avesse particolarmente a che fare (mi si perdoni l'espressione) "col buco del culo",⁷ e non certo con l'organo principe che consente di percepire i suoni e poi di riprodurli sia naturalmente sia artificialmente. Lungi da me il voler discettare su una questione "dibattutissima in sede di psicologia della musica su quanto vi è d'innato o di acquisito circa le capacità *mentali*", perché l'argomento è di pertinenza degli studiosi in quella disciplina (platonici o aristotelici che dir si voglia). Un compito che non dovrebbero mai trascurare tutti i docenti di musica, consiste nel tenersi informati su quanto accade al di fuori, tramite la presa d'atto di articoli o saggi che trattino di problemi musicali ai vari livelli. Ma una cosa è l'acquisizione di teorie, dottrine o metodi nuovi, altra cosa è condividerle, o impossessarsene *sic et simpliciter*, o pretenderle senza che siano state accuratamente studiate e concretamente sperimentate. La conoscenza di "nuove elevate dottrine" è tuttavia consigliabile o conveniente soltanto se al vertice si provvede poi a creare un qualcosa di simile a quanto si legge in *Musica Domani*, n. 112 SIEM Ricordi, relativamente al primo articolo: Istruzione musicale e Conservatorio in Russia.⁸

Fa piacere inoltre riscontrare che uno studioso della sua levatura citi alcuni importanti testi di Fraisse, Seidel, Rudzinski, Epstein; ciò che sconcerta è la malcelata convinzione di ritenere incolta la categoria dei docenti di Solfeggio. Non intendo redigere un *curriculum*, per quanto mi riguarda, ma soltanto farle sapere che i testi da lei citati (il primo e il terzo) fanno parte della mia "biblioteca" ricca di oltre duemila volumi, e comprendente diversi scritti sulla Didattica e sulla Pedagogia, dal momento che in quest'ultima disciplina sono pure laureato.

Chiudo citando e consigliando a mia volta di leggere o di rileggere i seguenti lavori di Ugo Duse: *Per una storia della musica del Novecento e altri saggi* (EDT/Musica 1981), e *Quattro diagnosi in Musica e Cultura* (Marsilio editori 1967). Ricordando il musicologo Duse, recentemente scomparso, non potevo concludere senza riportare quanto si legge dopo l'indice del primo libro: *Unser Motto Könnte sein: lassen wir uns nicht behexen.*⁹ (Wittgenstein).

Pietro Avanzi

¹ Meglio avrebbe agito se si fosse preoccupato di fondare una scuola tutta sua, privata o sovvenzionata. Trovo piuttosto intelligente ciò che invece ha fatto il maestro Rattalino in favore del pianoforte (pubblicazioni, lezioni concerto, ecc.). È senz'altro preferibile "mettere a disposizione di..." piuttosto che "imporre a...".

² L'avverbio "dottrinarmente", che significa "con autorità di dottrina", è il composto di dottrinario. Questo termine si riferisce a qualcuno che si ispira a principi astratti, che si occupa di problemi teorici e accademici, e che si dimostra rigorosamente coerente a determinati principi o dottrine. I dottrinari o gli esoterici, che si distinguono per la pretesa di valorizzare l'elemento nobile o mentalmente elevato, non tollerano quanto ritengono più umile, dimesso, comune nei possibilisti o negli essoterici. Personalmente sono convinto che le idee, se non vogliono rimanere pure forme platoniche, debbano calarsi nella realtà, "sporcarsi", perché soltanto così prendono coscienza di sé o del proprio valore, e sempre se a loro volta si lasciano coinvolgere in un inarrestabile flusso dialettico (libere da schemi o da verità rivelate o imposte).

³ Nonostante tutto la Riforma muoverà i primi passi proprio da alcuni di loro, ossia dai Conservatori e dalle scuole speciali che si dimostreranno in grado di attuare una sperimentazione veramente innovativa. Dall'alto verso il basso, ma senza trascurare gli attacchi ai fianchi attraverso la creazione di Laboratori di base (degli oltre mille previsti, molti sono già operanti), e l'istituzione di numerose medie ad indirizzo musicale. È in atto un accerchiamento tendente a piegare, e poi a distruggere, la singolarità tutta italiana dei Conservatori. Occorre tuttavia aggiungere che nel nostro paese non è mai stato possibile realizzare delle vere sperimentazioni, ma semplici innovazioni, ossia un qualcosa che non modifica le strutture e gli ordinamenti esistenti. Lo Stato stesso è costretto "a falsare la realtà, chiamando sperimentazione ciò che è innovazione non più differibile, a tutto scapito della vera sperimentazione che dovrebbe invece essere stimolata, se pure attentamente controllata" (*Enciclopedia pedagogica*, Editrice la Scuola 1994 sesto volume p. 11055).

⁴ I rischi vale la pena di correrli se servono a qualcosa, essendo secondario - almeno in questo caso - il contenente rispetto al contenuto (il mio voleva essere un semplice segnale di pericolo per la musica, come poi ha casualmente confermato il compositore Berio in un severo e irato articolo-intervista pubblicato ne "La Repubblica" il 26 nov. 1999). Accetto sempre volentieri critiche qualora non siano meramente strumentali, o ricordino quelle demagogiche dei predicatori o dei "buoni" padri di famiglia.

⁵ "Il ritmo in rapporto alla misura è la diversità nell'unità, mentre la misura è l'unità nella diversità" (J. Dalcroze). Questa definizione aulica si legge a p. 100 in *Psicologia del ritmo* di F. Fraisse. Provi ad immaginare l'impatto drammatico di una tale definizione di fronte a studenti delle medie inferiori che arrivano quasi completamente privi di capacità di osservazione, di riflessione, di memorizzazione, di coordinazione...

⁶ Strano che non si sia ricordato di un antico concetto filosofico, l'*epoché*, dal momento che cita Husserl.

⁷ Contro i bacchettoni mi appello alla spirito di Mozart, alla sua natura giocosa, visto che il musicista si divertiva a baciarsi (quello femminile!).

⁸ La Semenova, dopo aver denunciato "la grave crisi economica" che sta vivendo il suo paese, chiude con l'ingenuo augurio che "la bellezza possa salvare il mondo". Peccato che, una volta traghettata da Caronte sulla sponda opposta, neppure la bellezza possa esimersi dal valore di mercato.

⁹ Questa la traduzione fornita a suo tempo dallo storico: Il nostro motto potrebbe essere: non lasciamoci stregare (dalle parole). Aggiungerei oggi: e dalle immagini. Un esempio significativo lo si avrà col Giubileo, istituito nel Trecento da un Papa che Dante volle collocare in anticipo all'inferno. Ma la voce più carica di effetti nefasti la odo nella martellante "globalizzazione": parola magica che traduce quella più volgare ma vera di "americanizzazione". Per renderla moralmente accettabile il ministro Berlinguer sta già pensando alla Scuola mondiale, mentre il presidente Clinton sta tentando di trasferire le università americane anche in Europa.

Anche la musicologia si adegua

Dal Giornale della Musica apprendiamo che la catterdra di Filologia Musicale di un importante ateneo italiano ha quest'anno accademico promosso un corso sul Caso Battisti. A meno che non si tratti delle canzoni alpine cantate dal patriota trentino Cesare, o di qualche oscuro cenobita, presumiamo di aver individuato il personaggio. Certo, con tutto il rispetto per il compianto Lucio, notissimo cantautore di indiscutibili pregi, visto l'andazzo, avremmo sinceramente preferito un tema più specifico. Perché non il maquillage delle Spice Girls o i tatuaggi del Queens. Filologia per filologia...

Ricordo di Luigi Cortese nel centenario della nascita

di Roberto Iovino

“... Il clima in cui si vive oggi e l’oscuro domani non suggeriscono davvero la spensieratezza! E il nostro lavoro non può che risentire di quanto avviene intorno a noi. Alla mia età, per giunta, non restano che amare constatazioni e sempre maggiore tendenza all’isolamento.” Si rivolgeva così Luigi Cortese il 2 febbraio 1975 all’amico Gianandrea Gavazzeni. Parole amare scritte a circa un anno dalla morte che sarebbe avvenuta nel giugno 1976. Del musicista genovese che fu compositore, pianista, didatta e infaticabile organizzatore culturale ricorre quest’anno il centenario della nascita. Un’occasione, dunque, per riparlare d’un artista che con coerenza e ammirevole solidità morale percorse un proprio, appartato itinerario stilistico. Diplomatosi in pianoforte e laureatosi in matematica, formatosi musicalmente nella Parigi effervescente degli anni Venti, Cortese si perfezionò poi con Alfredo Casella. Contrario alla dodecafonia schönberghiana, Cortese, sulla scia del suo maestro torinese di estrazione neoclassica, auspicò un’arte mediterranea, momento d’incontro fra la cultura italiana e quella francese cui si sentiva particolarmente legato per sensibilità e interesse.

La sua produzione è ampia. Al teatro ha dedicato tre lavori mai diversi tra loro, se pur accomunati dall’originalità del taglio drammaturgico: *Prometeo*, un profondo, civile atto di fede dell’artista nella giustizia e nell’umanità durante gli orrori della guerra, *La notte veneziana*, raffinata e leggera rilettura di De Musset e *Le notti bianche*, un Dostoevski dalle atmosfere rarefatte e impreziosite. Importante è il settore sacro con lo splendido oratorio *David* che per primo rivelò la solidità compositiva dell’autore, suscitando l’ammirazione di artisti come Gavazzeni e Dallapiccola. E si ricordano poi il settore sinfonico, quello cameristico, strumentale e soprattutto vocale, il campo nel quale, a nostro parere, Cortese ha saputo dare il meglio di sé. In tutti i generi, del resto, si ritrovano le qualità tipiche del suo stile: la solidità della scrittura, ma anche la raffinatezza armonica e l’ispirazione lirica.

Al di là della sua intensa attività creativa, Cortese è stato dall’immediato dopoguerra alla morte un punto di riferimento fondamentale per l’ambiente musicale genovese, come didatta e come organizzatore: fu tra i fondatori del “Premio Paganini” che diresse dal 1954 al 1976. Una segnalazione, infine, merita la sua attività critica e musicologica. Fra i suoi scritti, accanto ad un attento studio su Casella (1935) e a un saggio su Roussel (1937), anche una biografia di Chopin (1949) nella quale si legge: “... se un artista della natura di Chopin vivesse ai nostri giorni, non sarebbe egli assai più isolato di quanto non lo sia stato un secolo fa? Non è egli, ancor oggi, per molti un grande sconosciuto? La nostra non è davvero un’epoca favorevole all’artista...”. Parole dettate da una forte consapevolezza autobiografica. “Sono un compositore postumo” disse una volta Cortese all’amico e interprete Alberto Erede. In effetti, il suo destino è stato segnato al pari di quanti si sono tenuti lontano da Darmstadt e da tutte le altre principali sedi della “cultura” dominante. Quanti musicisti del Novecento sono stati del tutto dimenticati perché hanno parlato un linguaggio differente da quello imposto da una certa ideologia culturale (e politica)?

“È un vero peccato che le sue musiche, come tante dei nostri contemporanei, si eseguano oggi così raramente o vengano coperte addirittura da un velo d’oblio, -ha scritto Roman Vlad nella prefazione ad un libro su Cortese pubblicato in questi giorni dalle “Edizioni San Marco dei Giustiniani”- bisogna sperare che il futuro possa rendere maggiore giustizia a queste musiche che fanno parte integrante del tessuto della civiltà musicale italiana del nostro tramontante secolo”. L’inversione di tendenza auspicata da Vlad, sembra, in effetti, quasi avverarsi in questo fine millennio caratterizzato da una rinnovata volontà di ridiscutere un secolo del quale in realtà si conosce ancora molto poco. Un atteggiamento che, forse, premierà la coerenza e l’onestà morale di chi, come appunto Luigi Cortese, ha preferito non tradire il suo credo artistico per barattarlo con qualche etichetta di comodo.

Dove gli Andante diventano Allegro e gli Allegro Vivace

di Jules Verne

Chi si sarebbe mai sognato di supporre che Jules Verne, inventore delle più sorprendenti imprese di terra, cielo e mare avesse qualche dimestichezza con la musica! Ebbene sì, per il leggendario padre di Michele Strogoff e del Capitano Nemo, tutto intento nel percorrere con la fantasia 20.000 leghe sotto i mari o nell'imbarcarsi dalla terra alla luna, l'arte dei suoni non fu un'isola misteriosa ma un terreno abbastanza esplorato, grazie a personali inclinazioni e all'attività di segretario del Théâtre Lyrique di Parigi. Ingegno versatile, alle tinte forti dell'inventiva fantascientifica il narratore francese seppe unire i chiaroscuri di una sottile sensibilità non priva di humour. Qualità dimostrate nel bizzarro racconto dal titolo Il dottor Ox, in cui tocca proprio alla musica imbattersi in singolari peripezie, allorché, come scrive lo stesso Verne, "gli Andante diventano Allegro e gli Allegro Vivace". Prova ne sia l'esecuzione degli Ugonotti, il cui quarto atto subisce una vorticoso accelerazione, come se in teatro fossero tutti improvvisamente impazziti o magari morsi dalla tarantola.

... Al suonare del campanello inizia il quarto atto. L'Allegro appassionato dell'intermezzo viene eseguito secondo la tradizione con una lentezza piena di maestà, che avrebbe scosso l'illustre Meyerbeer, ma che veniva apprezzata in tutta la sua opulenza dagli intenditori di musica di Quiquendone.

Ma ben presto il direttore d'orchestra si accorge di non dominare più gli esecutori e di faticare a trattenerli, proprio loro che solitamente erano così tranquilli e obbedienti. I fiati rivelano la tendenza ad affrettare i tempi e perciò bisogna trattenerli con polso fermo, altrimenti avrebbero il sopravvento sugli archi, cosa che sotto il profilo armonico creerebbe effetti devastanti. Persino il fagotto, figlio del farmacista, Josse e Liefrinck, un giovane molto beneducato, si affretta a prendere le distanze dagli altri. nel frattempo Valentina dà inizio al recitativo *Son sola alfin*, ma viene colta da gran fretta. Il direttore d'orchestra e tutti gli strumentisti la seguono, forse inconsapevolmente, nel "cantabile", che essendo in dodici ottavi, richiederebbe di essere eseguito come un Largo. Non appena Raul entra dalla porta di fondo, tra il momento in cui Valentina gli va incontro e quello in cui lo nasconde nella stanza vicina, non passa un quarto d'ora, mentre un tempo la tradizione del teatro di Quiquendone voleva che questo recitativo di 37 battute durasse esattamente 37 minuti.

Saint-Bris, Nevers, Tavannes e i signori cattolici entrano in scena forse un po' troppo frettolosamente. Il compositore ha scritto sullo spartito Allegro pomposo. L'orchestra e i nobili cattolici eseguono l'Allegro ma non il pomposo, e nel pezzo d'assieme, in quella straordinaria pagina della congiura e della benedizione dei pugnali, nessuno frena più l'Allegro. Cantanti e orchestra corrono all'impazzata. Il direttore non sa che fare per calmarli. D'altra parte il pubblico si guarda bene dal reclamare! Si avverte che anch'esso è trascinato nel vortice e che questo movimento risponde perfettamente alle aspirazioni della sua anima:

*Da risorgenti guai - dall'ostinata guerra
Dovrem noi liberare - il nostro suol natal?*

Si fa promessa e giuramento. Nevers ha appena il tempo di protestare e di cantare che tra i suoi avi egli ha solo dei soldati e non un assassino. Lo arrestano. I caporioni e gli scabini accorrono giurando immantinentemente di "colpire tutti in una sola volta". Saint-Bris esegue magnificamente come un vero e proprio "due quarti da periferia" il recitativo che invita i cattolici alla vendetta. I tre frati, recanti canestri con nastri bianchi, accorrono dalla porta di fondo dell'appartamento di Nevers, senza badare alla regia che prescrive di avanzare lentamente. Tutti i presenti hanno già sfoderato la spada e il

pugnale che i tre fratelli benedicono prontamente. I soprani, i tenori, i bassi attaccano rabbiosamente l'Allegro furioso e riducono un "sei ottavi" drammatico in un "sei ottavi" da quadriglia. Infine escono gridando:

Muti siam - su, partiam // Niun rumor - Dio lo vuol!

A questo punto il pubblico s'alza in piedi. Nei palchi, in platea, nelle gallerie c'è grande agitazione. Sembra che gli spettatori vogliano lanciarsi sul palcoscenico, con a capo il borgomastro, per unirsi ai congiurati e annientare gli Ugonotti, di cui al contrario condividono le idee religiose. Tatanemance agita febbrilmente un cappello verde. Le lampade invadono la platea di una luce abbagliante...

Raul, invece di sollevare lentamente la tenda, la strappa con gesto improvviso trovandosi di fronte a Valentina.

Finalmente! Eccoci al grande duetto che viene eseguito come un Allegro vivace. Raul non attende le domande di Valentina e Valentina non attende le risposte di Raul. Il meraviglioso passo:

Stringe il periglio, // L'amore oblio, // Lasciami, lasciami // Di qua partir.

si trasforma in uno di quei vorticosi due quarti che hanno dato celebrità a Offenbach, quando fa ballare dei congiurati qualsiasi. L'Andante amoroso:

Tutto dicesi! // Dillo ancora... Di' che m'ami...

si trasforma in un Vivace furioso, mentre il violoncello dell'orchestra non si preoccupa più di imitare le modulazioni del cantante come è previsto dal maestro in partitura. Inutilmente Raul esclama:

*Ah, ripeti il dolce accento // Che m'innalza fino a te!...
Se fu un sogno il mio contento // Fa che eterno ei sia per me!...*

Valentina non se la sente più di proseguire! Si capisce che è tutta presa da un fuoco insolito. I si e i do fuori dal suo registro stridono paurosamente. Raul, in preda all'agitazione, gesticola rosso come un fuoco. Si ode il suono della campana. Ma che campana ansimante! Evidentemente il campanaro non riesce a dominarla: sono rintocchi funebri che vanno a gara con l'agitazione dell'orchestra.

Da ultima, la stretta che conclude questo bellissimo atto:

Ahimè, già cede il core // Al pianto e al suo dolore...

indicata dal compositore come un Allegro con moto diventa uno scatenato Prestissimo. Sembra che stia per passare un treno espresso. La campana riattacca. Valentina sviene. Raul si getta dalla finestra!... Finalmente! L'orchestra, completamente ubriaca, non avrebbe potuto proseguire. La bacchetta del direttore è caduta a pezzi sul leggio del suggeritore. Le corde dei violini sono spezzate e i manici contorti. Nell'agitazione il timpanista ha fatto scoppiare i timpani. Il contrabbassista sta a cavallo del suo edificio sonoro. Il primo clarinetto ha trangugiato l'ancia del suo strumento e il secondo oboe sta masticando le linguette di canna! La *coulisse* del trombone si è tutta ammaccata, mentre infine il povero cornista non riesce più a togliere la mano dal profondo tubo del corno.

Per tacere del pubblico! Il quale ansimando e agitandosi, grida e gesticola. Tutti i volti sono paonazzi come se un incendio avesse incendiato i corpi dall'interno. Tutti si accalcano e si affrettano ad uscire; gli uomini senza cappello, le donne senza mantello; si urtano nei corridoi, si schiacciano all'uscita, imprecano, litigano, vengono alle mani. Mancano le autorità e non c'è più l'ombra del borgomastro! Sono tutti uguali di fronte a quella bolgia infernale.

Poco dopo ciascuno riprende la propria calma e se ne ritorna a casa con un ricordo abbastanza confuso di quanto è avvenuto.

Il quarto atto degli *Ugonotti*, che una volta durava sei ore d'orologio, quella sera dopo essere cominciato alle quattro e mezza terminò alle cinque meno dodici. La sua durata era di ben diciotto minuti!

Versione italiana a cura di G.G.

Riforma dei Conservatori: un lieto evento

di Gastone Zotto

2 dicembre 1999: una data storica per i Conservatori d'Italia. Viene approvato in via definitiva il Disegno di legge N. 2881 concernente la loro Riforma. Se ne parlava e se ne discuteva da decenni. Io, da parte mia, mi ritenevo sicuro di andarmene in pensione, come già avvenne per molti miei colleghi, prima di tale data. Ed invece: ecco il miracolo. Un miracolo reso forse improcrastinabile dalle scadenze imposte dal contesto politico-culturale europeo. Certo è che questo disegno di legge ha trovato i suoi più accaniti oppositori proprio all'interno dei Conservatori. Direttori, e non pochi!, professori, e sono falange!, rappresentanti sindacali, e sono i più!, l'osteggiarono in tutti i modi, adducendo talora i più strani motivi. Questi non dormirono certo profondamente le notti avanti l'approvazione di questa legge. Sembra, però, che, ora che la legge ormai "sta", "stia" avvenendo un nuovo miracolo: molti di questi oppositori andrebbero dichiarandosi favorevoli ad essa, si dichiarerebbero anzi disponibili a collaborare con le competenti autorità per la sua applicazione. Eccesso di disciplina civica o subdolo, ma non tanto!, manifestarsi di interesse personale? Viene spontaneo il ricordo del repentino e politicamente inspiegabile mutarsi del colore delle camicie avvenuto in Italia sul finire della seconda guerra mondiale. In quel periodo, la stoffa delle camicie improvvisamente, quasi senza accorgersene e chissà perché, da nera continuava a diventare bianca o addirittura rossa. Misteri della storia umana, che gli attuali responsabili politico-amministrativi nel settore artistico devono oggi più che mai seguire attentamente.

All'opposto, nell'interno dei Conservatori, ci furono persone che pagarono sulla propria pelle (*nec mentior!*) la costruzione di situazioni favorevoli allo spirito di questa nuova legge. Si allude a quanti con umiliazioni, con sofferti trasferimenti, talora con veri e propri processi e condanne sostennero la non-secondarizzazione dei Conservatori, la loro qualificazione seriamente culturale, l'opportunità di sganciare da essi medie e liceo, di ridurre il numero di certe cattedre rispetto ad altre, di togliere o aggiungere certe discipline, l'assurdità che una medesima istituzione scolastica comprendesse al suo interno e magari in aule attigue l'insegnamento delle prime nozioni di teoria e solfeggio e la correzione di un primo tempo d'opera melodrammatica per soli, coro e orchestra, la assoluta necessità di privilegiare, ampliare e qualificare i momenti e gli aspetti conclusivi o finali dell'*iter* formativo musicale, non già quelli iniziali, destinati quasi sempre a disperdersi nel nulla, a causa della diffusa, costante e generale moria della prima popolazione scolastica musicale verificatasi in Italia da almeno trent'anni a questa parte.

Ci si può chiedere: la nuova legge, una volta applicata, porterà frutti positivi? Sarebbe come chiedersi: questo neonato sarà un santo o un delinquente? Più o meno per le motivazioni sopra accennate, pensiamo, per intanto, a godere il lieto evento della recente approvazione della legge. Le lamentazioni degli eterni scontenti, le cosiddette 'geremiadi croniche' mai mancarono e mai mancheranno a questo mondo. Più di tanto, non ci si deve curar di esse, se non altro perché non supportano consistenza di motivazione. Al contrario, la nascita di una creatura è sempre e soltanto momento magico di gioia. Sempre il neonato non ha nulla di male nel suo passato e offre auspicio e speranza del massimo bene nel suo futuro. Teniamo conto, tuttavia, che ogni vita, poi, di fatto, comporterà limiti di fatica, sofferenza e responsabilità. Pure questa legge, anche nella sua auspicata migliore applicazione, potrà provocare qualche sacrificio o sofferenza. Perfino la miglior ristrutturazione di una casa comporta sempre qualche rinuncia e sacrificio. Una legge di riforma per quanto bella o nuova non può essere che mezzo, mai risultato di rinnovamento culturale. Questo per ricordarci che la costruzione di un Conservatorio rinnovato e ricco di scienza e sapienza musicale in piccola o grande misura dipenderà un po' da tutti e da ciascuno di noi. La grande tradizione musicale italiana ce lo impone. La grande occasione ci è offerta. Non sprechiamola.

Wagner, il pubblico, lo spazio teatrale: qualche osservazione

di Francesco Sabbadini

“Comunque mi possa essere concesso di porre sotto i Suoi occhi ed esprimere il sentimento che mi angoscia: che la realizzazione di un’impresa come quella da me progettata, debba avvenire senza la partecipazione dell’autorità, che unica può spingerla nel giusto senso e nobilitarla, e dalla quale deve essere sostenuta; e in questo caso, di fronte al destino della rinascita dello spirito tedesco, dovrei consolarmi pensando alla rinascita della metà del secolo scorso operata dai nostri grandi poeti, dinanzi alla quale il grande Federico, pur essendo il vero eroe di tale rinascita, restò freddo ed estraneo”.

È il passo di una lettera di Wagner inviata, in data 24 giugno 1873,¹ al Principe Otto di Bismarck-Schönhausen, l’artefice del nuovo e trionfante Reich germanico, molto cortese e attento agli intenti e ai messaggi del musicista, ma anch’egli infine estraneo a mansioni effettive nella edificazione e nella amministrazione del nuovo teatro di Bayreuth. Dal miraggio di una sede teatrale progettata e fabbricata per un nuovo tipo di evento drammatico, e nobilitata dal concorso e dalla protezione di una superiore potestà illuminata dal presente, rinato e vincente “spirito tedesco”, Wagner sembra ripiegare in una consapevolezza storica di un impegno perennemente limitato dell’autorità politica, di una partecipazione mai definitiva di governanti e sovrani nei confronti delle esigenze superiori della creazione artistica, e dell’impossibilità conseguente di unire il suo progetto di “opera totale” a un ideale di arte dell’avvenire del popolo tedesco legittimato dal riconoscimento di chi, da un’identità nazionale, aveva saputo costruire una potente realtà statale (e fra questi, non era da annoverare Luigi II di Baviera).

Poteva argomentare acutamente George Bernard Shaw, nel suo saggio wagneriano del 1898 (l’ultima edizione aggiornata è del 1922), che i complimenti fatti al compositore nei giorni della prima rappresentazione dell’*Anello del Nibelungo* avevano sanzionato, assieme al successo, anche un fallimento:²

“Bisogna anche dire che queste congratulazioni non fecero che aprire gli occhi di Wagner al fatto che l’esperimento di Bayreuth, come tentativo per sottrarre il teatro alle ordinarie condizioni sociali e commerciali degli altri teatri, era un fiasco. Wagner stesso parlò del contrasto fra la realtà e le sue intenzioni, in un tono scherzoso che nascondeva l’amarezza”.

“Al pubblico non si chiede altro che pagare il biglietto”, continuava il grande drammaturgo irlandese, annunciando ai suoi lettori che fra i sottoscrittori pro-Bayreuth vi erano il Kedivè d’Egitto e il Sultano di Costantinopoli, e osservando inoltre come il Festspielhaus fosse oramai, a fine secolo, meno wagneriano dello Hampton Court Palace di Londra; Wagner stesso, d’altronde, in una lettera scritta a Nietzsche da Bayreuth il 18 febbraio 1875, confessava, con una buona dose di ironia, di essere diventato “un vero uomo d’affari, cioè un impresario teatrale”, e scriveva subito dopo: “non qualche volta, ma tutti i giorni mi vengono le vertigini”.³

A fronte di una concezione di stabile ufficialità, di tipo parigino per intenderci, di un teatro-istituzione affermatosi in quel di Francia sin dai tempi del Re Sole, va ricordata la predilezione di Wagner, in anni antecedenti, nell’*Opera d’arte dell’avvenire* ad esempio (1849), per uno spazio teatrale caratterizzato da una inebriante provvisorietà; un teatro di semplice e pratico assetto in travi ed assi di legno da allestirsi a contatto con la natura e da smontarsi dopo ogni rappresentazione, vivificato dalle diromponenti valenze innovative dell’opera e dalla passione del pubblico, di un vagheggiato e rigenerante Volk, in radicale contrasto quindi con quella bisecolare struttura a palchetti che, vincente in ogni dove dopo la progettazione nel 1654 del teatro veneziano dei Santi Giovanni e Paolo concretata dall’architetto Carlo Fontana, si identificava con i biasimati difetti dell’opera italiana, e con un pubblico distratto e superficiale (e che non ebbe nel maestro tedesco, comunque, il primo severo critico).⁴ Del resto,

anche la sede di Bayreuth, pur festosamente solennizzata alla posa della prima pietra, doveva essere considerata provvisoria:

“Anche se è una semplice costruzione provvisoria - dichiarò Wagner nel *Discorso in occasione della posa della prima pietra del Festspielhaus*⁵ - lo sarà soltanto nel senso in cui da secoli ogni forma esteriore della natura tedesca è stata provvisoria. Ma in questo consiste la natura dello spirito tedesco: nel costruire dall'interno”.⁶

Si possono individuare dunque elementi di contraddizione nelle affermazioni wagneriane inerenti alle problematiche dello spazio teatrale, del resto inevitabili per la complessità stessa del suo pensiero e per le fitte e complicate relazioni del musicista con i rappresentanti del potere politico, nonché con gli stessi architetti contattati per la nuova e rivoluzionaria iniziativa: con Gottfried Semper infatti, professore all'Accademia di Dresda quindi al Politecnico di Zurigo, fra le massime autorità dell'architettura tedesca del tempo, vissuto fra il 1803 e il 1879, Wagner era intenzionato alla realizzazione di un teatro monumentale a Monaco di Baviera più imponente dello stesso Opéra di Parigi, fastoso risultato, quest'ultimo, dell'ingegno di Jean-Louis-Charles Garnier (1825-1898), di gran lunga più innovativo nelle prospettive ottiche e acustiche secondo le direttive del geniale architetto di Amburgo, e comprendente per di più una scuola per cantanti e attori della futura opera nazionale germanica;⁷ ma il progetto fallì per una serie di difficoltà non soltanto di natura economica (le ostilità della corte bavarese ai copiosi finanziamenti predisposti dal re Luigi II), ma anche per dissapori sorti fra i due promotori dell'impresa: Wagner in fondo temeva che il grandioso disegno architettonico potesse sovrastare e troppo condizionare l'evento drammatico-musicale con l'eventualità di comprometterne la dovuta e assoluta priorità semantica.⁸

La scelta di Bayreuth, e la collaborazione con Otto Brückwald (1841-1904), architetto di vaglia, meno prestigioso ma più sottomesso di Semper ai dettami del compositore, non è da considerarsi un ripiego o un malinconico compromesso, ma una decisione tutto sommato più consona alla proteiforme idealità del musicista: le innovazioni tecniche di Semper relative alla percezione audiovisiva, come il doppio arco di proscenio che mutava e allungava la profondità dello spazio interno permettendo la posizione nascosta dell'orchestra e la conseguente metamorfosi del suo timbro sonoro ora indiretto e riflesso, furono conservate e si fusero, come ha ben rilevato il Forsyth, con le più tipiche “qualità wagneriane”:⁹

“L'edificio ha tutte le qualità wagneriane. L'esterno, semplice e funzionale, è costituito da un'intelaiatura di legno a vista con inserimenti di mattoni; il tetto a due spioventi su timpano dell'auditorio e la struttura contenente il palcoscenico sono chiaramente visibili e non ci sono abbellimenti classici o mascheramenti di nessun genere. La sua posizione decentrata costringeva il visitatore ad affrontare un viaggio attraverso la campagna prima di arrivarvi: una parte calcolata del progressivo avvicinamento all'ingresso quanto il susseguirsi architettonico fornito da Garnier nell'Opéra di Parigi, edificio dalle intenzioni sociali completamente diverse”.

Il pubblico parigino raggiungeva l'Opéra, splendido simbolo del secondo impero francese, percorrendo i larghi boulevards, come l'ampio e maestoso boulevard Hausmann, ove poteva incanalarsi seguendo l'elegante gran flusso della moda, senza accorgersi semmai di “venire inghiottito nel gran mare della volgarità”: un pericolo di cui ebbe a scrivere Wagner in un breve saggio del 1878; e per evitare questa volgarità, occorreva “nuotare controcorrente” e raggiungere la sorgente del fiume, affrontare l'enorme sforzo, col rischio di soccombere, per approdare alla fonte della vita, all'alto di una beatitudine ove si scorge lontano “l'universo marino con i suoi mostri che si annientano a vicenda”.¹⁰

Questa volgarità aborrita da Wagner fu tra i motivi determinanti della risoluta ripulsa nietzscheana proprio nei confronti dei frequentatori del Festspielhaus, “la pietosa congrega dei signori e delle donnuciuole del comitato promotore, tutti molto innamorati, molto annoiati e immusicali fino alla nausea” come li definì il solivago filosofo in pagine esacerbate:¹¹ ma far parte di un pubblico adeguato, per uno spettatore di quella fatta, era possibile quanto assistere a un'utopia realizzata; d'altronde, nel corso degli anni, non tanto l'isolata ubicazione del teatro di Bayreuth e le sue pur eccezionali risoluzioni

architettoniche, quanto i connotati poetico-musicali dei drammi wagneriani arrecarono alla cittadina bavarese un turismo culturale di veri appassionati in grado di riconoscerne e di compenetrarne la assoluta originalità: Bayreuth, in ogni caso, costituì una novità, e costituisce tuttora una diversità rispetto a una normale programmazione operistica. George Bernard Shaw riconobbe il valore di questa novità, anche, e soprattutto, perché “introdotta in quella eccellente istituzione germanica che è il teatro estivo”, e attribuì così alla peculiarità di quella stagione dell’anno un motivo ulteriore di convenevole selezione del pubblico, mosso unicamente, secondo l’ottimistica opinione dello scrittore e critico dublinese, dalla devozione per il musicista e per la sua opera, al di fuori di ogni esteriore e cittadino comportamento alla moda:¹²

“Ormai il *globe-trotter* che viene a curiosare non usurpa più il posto al vero adepto. Il pubblico ora è composto di wagneriani devoti come Wagner avrebbe voluto; lo spettatore che viene per seguire la moda e rimane deluso e annoiato è scomparso insieme con lo *sportsman* in vacanza: l’atmosfera è quella che ci vuole per l’opera d’arte”.

Dalle pagine innumerevoli e talvolta contraddittorie dedicate da Wagner al problema dello spazio teatrale e del suo pubblico, e nonostante le storiche, riemergenti e persino roventi polemiche, non solo di natura artistica, sulla qualità e sul significato del Festspielhaus nel novero internazionale delle moderne istituzioni musicali, si preserva sicura l’affermazione romantica, così rilevante anche in Liszt e in Berlioz fra gli altri, dell’esigenza di un nuovo rapporto con un pubblico partecipante e cosciente del lavoro creatore dell’artista, capace perciò di giungere alla radice vera dei sensi più profondi del suo operare: anch’esso assunto a protagonista di una metastorica, vitale e incomparabile esperienza.

Francesco Sabbadini

¹ La lettera è riportata in Curt von Westernhagen, *Wagner. L'uomo, il creatore* (1956), trad. it. di A. Cozzi e V. Patanè, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983, p. 355.

² George Bernard Shaw, *Il wagneriano perfetto*, trad. it. di C. Castelli e T. Diambra, Torino, E.D.T., 1981, p.141.

³ La lettera sta in *Carteggio Nietzsche Wagner*, a cura di M. Montinari, Torino, Boringhieri, 1969 (prima ed. 1959), p. 105.

⁴ Cfr. ad es. Francesco Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venezia, P. e G.B. Pasquali, 1794 (prima ed. Roma 1771), ristampa in facsimile Bologna, Forni 1969, nella “Bibliotheca Musica Bononiensis”, collana diretta da G. Vecchi; in partic. il Cap. XI dedicato al “teatro materiale”, dove l’autore condanna le “cellette che diconsi palchetti” (p.72), in una generale visione architettonica neoclassica, associata a una concezione morale e socialmente utile dello spettacolo teatrale. Sulla figura e l’opera teorica e storica del Milizia cfr. *Dal Muratori al Cesarotti*, Tomo IV *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, a cura di E. Bigi, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 44, Tomo IV, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 1029-1083.

⁵ Richard Wagner, *Discorso in occasione della posa della prima pietra del Festspielhaus di Bayreuth* (1872), in *Scritti scelti*, a cura di D. Mack, pref. di E. Bloch, trad. it. di S. Daniele, Milano, Longanesi, 1983, p. 194.

⁶ Non tutti, fra gli ascoltatori illustri di Wagner a Bayreuth, seppero comprendere la “forza interna” della sua musica; non la percepì ad es. il filosofo Oswald Spengler, che nella sua maggiore opera, scritta fra il 1918 e il 1922, avvicinò *L’Anello del Nibelungo* alle immagini di una mitica gigantomachia scolpite nel grandioso Altare di Pergamo, tra i massimi capolavori dell’Ellenismo, offrendo al lettore un originale paragone: “La stessa teatralità, lo stesso appoggiarsi a motivi antichi, mitici, non più sentiti, la stessa azione massiccia e spietata sui nervi, ma anche lo stesso vigore cosciente, la stessa grandezza, la stessa sublimità, che però non riescono a nascondere del tutto la carenza di forza interna”; cfr. O. Spengler, *Il tramonto dell’Occidente*, trad. it. di J. Evola, Parma, Guanda, 1978, p. 439.

⁷ Cfr. Michael Forsyth, *Edifici per la musica*, Bologna, Zanichelli, 1987, p. 176.

⁸ Sui rapporti fra Wagner e Semper cfr. Alberto Ferrari, “*Un teatro per un’idea*”: *il Festspielhaus di Bayreuth*, in *I teatri di Wagner. Richard Wagner e la rivoluzione teatrale*, catalogo della mostra organizzata dal Comune di Milano al Palazzo della Ragione tra il 6 dicembre 1994 e il 29 gennaio 1995, p. X.

⁹ Cfr. M. Forsyth, op. cit., p. 182.

¹⁰ R. Wagner, *Il pubblico nello spazio e nel tempo* (1878), in *Scritti scelti*, cit., pp. 206-207.

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche a Bayreuth* (appunti, estate 1876), in *Carteggio Nietzsche Wagner*, cit., pp. 153-154.

¹² G.B. Shaw, op. cit., p. 142.

Breve introduzione al basso continuo

di Pietro Avanzi

3- Rapporto contrappunto-basso continuo

Il rapporto del basso continuo col contrappunto si fonda, ferme restando le differenze specifiche di funzione e di tecnica compositiva, sulla comunanza dei principi e delle regole che sottendono l'uso delle consonanze e delle dissonanze. Nel contrappunto i passaggi delle consonanze e delle dissonanze si formano tanto all'acuto che al grave, con un Canto fermo o un soggetto di diversa natura, a due, tre, quattro o più voci e con l'indipendenza ritmico-melodica delle parti. Nel basso continuo gli intervalli sono considerati principalmente nella loro dimensione verticale, come un insieme simultaneo di più suoni (armonie), in funzione complementare o di sostegno a chi canta o suona la parte o le parti composte, e con la linea del basso sempre presente.

Dal momento che le regole sono le stesse, come si dimostrerà, ne consegue che lo studio italiano del basso continuo (almeno fino a Gasparini) non si basa sulla quantità e natura degli accordi considerati astrattamente, ma sui moti del basso e, di conseguenza, sulle consonanze e dissonanze più appropriate che accompagnano quei moti, ossia quelle note o suoni o tasti considerati principali e ritmicamente significativi o rilevanti. Consonanze e dissonanze che, è bene ribadirlo, non sono più riconducibili alle voci e al canto, ma ai tasti e al suono in quanto la linea del basso continuo non è vocale ma strumentale (nel senso che si devono assecondare il "*commodo*" della mano e le particolarità tecniche e timbriche degli strumenti). Alla fine del Cinquecento e agli inizi del Seicento la base teorica della composizione proveniva dai principi e dalle regole del contrappunto: ad essi i teorici dedicavano le loro Pratiche, Regole o Specchi musicali.¹⁸ Il basso continuo è ancora una "*Nova inventione*", come afferma il Viadana nel frontespizio dei suoi *Cento concerti*.¹⁹ Le informazioni in nostro possesso si esauriscono perciò nelle poche regole o negli avvertimenti inseriti nelle prefazioni dei primi documenti che si avvalgono di questo nuovo modo di cantare accompagnato all'organo, al cembalo, al chitarrone,²⁰ o ad altri strumenti. Di solito si tratta dell'interpretazione di segni (diesis o bemolli per le terze maggiori o minori) e di cifre semplici: 6, 7, ecc. e inizialmente anche composte: 11, 13, 18, ecc. situate sopra il basso continuo per rendere "*più facile a li manco periti*" l'esecuzione delle proprie musiche secondo Caccini.²¹ I documenti mostrano tuttavia una situazione molto diversificata perché prevalgono le volontà individuali e le esigenze degli stampatori.

Agazzari, nella sua operetta teorica, afferma che per ben suonare sopra il basso si devono possedere tre cose: la scienza o i principi del contrappunto, la tecnica del proprio strumento e un buon orecchio.²² Più tardi Penna e Gasparini intenderanno il basso continuo come una struttura autonoma, ma ancora teoricamente dipendente dalle regole e dallo studio del contrappunto. Il primo, nella sua opera Li primi albori musicali (Bologna 1672), affronta infatti Li fondamenti per suonare l'organo o il clavicembalo sopra la parte soltanto nel terzo libro, dopo Li principi del canto figurato e le Regole del contrappunto²³ dei primi due; mentre il secondo, rivolgendosi al principiante, conclude con queste parole: "*Io solo ti ho dimostrato una maniera d'accompagnare, o suonare il Basso sopra l'istrumento da tasto, e ho procurato appoggiarmi in tutto alle buone regole del contrapunto*" (op. cit. p. 118). Per tali regole il Gasparini rinvia al Musico Testore di Zaccaria Tevo.²⁴

Il rapporto contrappunto-basso continuo si rovescia in Italia nella seconda metà del secolo XVIII. In Fenaroli il basso continuo (Partimento) precede lo studio del contrappunto, e assume un valore propedeutico in sua funzione. Alla fine delle sue Regole musicali afferma che lo scopo delle medesime consiste nel "*mettere in ordine le regole, che da tutti molto bene si sanno, e dare a' principianti un lume a ciò non suonino a caso, e possano poi con maggiore facilità apprendere il contrapunto*".²⁵

Manfredini divide in quattro parti le sue Regole... (seconda edizione del 1797), collocando nella seconda parte: Di un nuovo metodo per apprendere l'accompagnamento del basso e nell'ultima lo studio del contrappunto.

4- Differenza fra suonare e accompagnare

La prassi veneta e romana del basso continuo, sintetizzata da Gasparini nel suo trattato, si circoscrive essenzialmente al ben suonare il basso sopra la parte, o all'accompagnare in modo appropriato negli strumenti da tasto. Questo obiettivo è dal Nostro così espresso a p. 104: *“Il diminuire il proprio Basso io non l'approvo, perchè si può facilmente uscire, o allontanarsi dall'intenzione dell'Autore, dal buon gusto della Compositione, e offender il Cantante, mentre perciò si dice accompagnare, e deve chi accompagna pregiarsi del titolo di buono, e sodo Accompagnatore, non di spiritoso, e veloce Sonatore, potendo sodisfarsi e sfogar il suo brio, quando suona solo, non quando accompagna...”*.

Gasparini distingue nettamente il ruolo funzionale dell'accompagnatore da quello più libero e personale del suonatore. Non si tratta comunque di due soggetti distinti, ma di due attività diverse che devono coesistere all'interno di uno stesso soggetto. In altre parole: il suonatore quando accompagna non deve mai dimenticare che in quel momento sta svolgendo un ruolo subordinato, o complementare, rispetto a chi canta o suona in qualità di solista. Questa fondamentale constatazione, emergente alla lettura dei testi antichi sul basso continuo, non sembra sia stata dai musicologi o dagli studiosi recepita o intesa nei suoi giusti termini. Ma per comprendere a fondo questo aspetto della prassi barocca è necessario conoscere e comprendere il contenuto di alcuni trattati o metodi della prima metà del XVIII secolo posteriori a *L'Armonico pratico* di Gasparini.

Un importante contributo in tal senso ci viene dalla scuola napoletana e in modo particolare da F. Durante (1684-1755). Questi, oltre a essere stato il maestro di grandi musicisti (Pergolesi, Traetta, Paisiello, ecc.), compose una serie completa di Partimenti, ossia intero studio Di numerati Per ben suonare il Cembalo.²⁶ Il titolo stesso è molto chiaro in proposito: appare cioè evidente come lo scopo fosse quello di formare un musicista capace di ben suonare il cembalo e, nello stesso tempo, sapesse anche ben realizzare il continuo col metodo del Partimento, essendo il cembalo lo strumento col quale si accompagnavano le cantate, le sonate da camera, i recitativi delle opere e altre importanti forme musicali.

Il manoscritto di Durante si compone di 146 pagine, delle quali le prime 20 sono di carattere teorico-pratico. Tutti i Partimenti si devono realizzare sullo strumento perché la teoria è subordinata alla pratica diretta in funzione del bello: memorizzazione, improvvisazione, estemporaneità, sensibilità musicale e abilità strumentale sono senz'altro gli aspetti di maggior pregio che a quella pratica fanno o devono farvi riscontro. I numeri poi, che dovrebbero accompagnare i Partimenti, sono in realtà presenti principalmente nella fase iniziale. In seguito essi tendono a dileguarsi quasi del tutto, probabilmente perché l'esperienza e l'esercizio ne diminuiscono gradualmente la necessità. Infine, occorre ricordare che il linguaggio esplicativo, utilizzato nei primi esempi da Durante, poteva essere soltanto quello relativo alla tecnica contrappuntistica (*“Della formazione della nona la quale nasce dalla terza”*, ecc.), avendo il musicista appreso dallo zio Angelo *“contrappunto e suono di tasti”*.²⁷

In definitiva, dove si colloca il pregio didattico-formativo di questi Partimenti? Prima di rispondere alla domanda occorre avere un'idea chiara della loro funzione, perché qualcuno ha scritto che i Partimenti sono il basso continuo considerato a sé, o l'armonia teorizzata o intesa *“come fatto indipendente dalla formazione dell'idea musicale complessa e completa”*.²⁸ Niente di più improprio in quanto, sia il basso continuo che il Partimento, svolgono una funzione analoga a quella del Canto fermo nei confronti del contrappunto. In ogni caso si tratta di qualcosa di dato sul quale, tessendo con le voci o esercitandosi con i tasti, si diventa esperti nel contrappunto o nello strumento o in entrambi. Durante, quando scrive la serie completa dei Partimenti (non priva di spunti musicali da utilizzare direttamente sulla tastiera), non pensa a cose astratte o a idee musicali concepibili in seguito, ma si

preoccupa da esperto didatta di formare *in primis* un suonatore capace di accompagnare in modo appropriato e brillante ciò che poteva generalmente caratterizzare qualsiasi composizione con basso continuo del suo tempo. La novità dei Partimenti, rispetto ai trattati precedenti, consiste nell'aver messo a disposizione degli studiosi un materiale didattico-formativo completo e interessante sul quale esercitarsi con profitto e con piacere o diletto. Il pregio di questi Partimenti si colloca quindi, per rispondere alla domanda, nella soddisfazione pratica di due esigenze legate al suonare sopra la parte e presenti, fin dall'inizio, in Agazzari quando si parla degli strumenti per il fondamento e per l'ornamento, e successivamente nel trattato di Gasparini quando si accenna anche alle "*maniere di dar grazia all'accompagnare*", affinché lo studioso possa applicarsi "*con qualche diletto*" (cap. X p. 98). Nei Partimenti di Durante si mira perciò, con diversi espedienti (imitazioni e graziosi suggerimenti musicali proposti dall'autore), a formare la figura dell'accompagnatore-improvvisatore o del buon suonatore di cembalo. Questa fase precedeva e condizionava quella successiva del musicista-compositore o creatore di nuova musica o di proprie idee musicali.

Le concezioni sul continuo nel XX sec. oscillano fra la semplicità accademica o scolastica e la libera fantasia artistica. Nessuna delle due appartiene, rigorosamente parlando, alla prassi del basso continuo storico così come appare dai documenti, perché i margini di operatività non sono schematizzabili o ridicibili ad etichette valide per tutta la vasta e diversificata produzione musicale con basso continuo. Se la semplicità accademica può essere accusata di freddezza o superficialità, la libertà artistica lo sarà per i suoi inevitabili abusi o incongruenze stilistiche. Sono quindi dell'idea che il vero problema consista nello stabilire le proprietà tecniche e formali della realizzazione: proprietà che dovranno rispecchiare quella nobile discrezionalità e quella coerenza stilistica - nel rispetto delle caratteristiche estetiche di ogni singolo brano - tanto evidenziate dai trattatisti e dai musicisti nei loro documenti.

Keller è uno studioso convinto che la tecnica del basso continuo debba essere praticata "*(...) in piena libertà artistica, ma con una stilistica fedeltà alla prassi di quell'epoca*" (op. cit. p. XI). La tesi, di primo acchito, sembra valida in sé e per sé, mentre non lo è affatto perché i due concetti, libertà-fedeltà, sono per loro natura contraddittori. La libertà artistica, anche nel significato di scelta motivata, è sempre soggettiva, mentre la fedeltà alla prassi di quell'epoca è sempre oggettiva, perché si riferisce ad una struttura esterna e lontana dal nostro tempo. Come conciliare soggetto e oggetto dal momento che nessuno dei due può essere soppresso? Sarebbe possibile soltanto se il soggetto potesse idealmente alienarsi nell'oggetto in quanto, se avvenisse il contrario, il soggetto finirebbe con l'annullare per istintiva convenienza l'esser altro dell'oggetto. Forse è possibile addivenire ad una soddisfacente soluzione impegnandosi a studiare dettagliatamente i caratteri propri di quel complesso mondo musicale.

Seguendo l'orientamento di Keller si scopre che conduce il musicologo a interpretare con una certa forzatura le sue fonti. Per esempio, le raccomandazioni espresse da Mattheson, di non limitarsi a "*suonare correttamente e onestamente il compito da cima a fondo*", ma di "*dimostrare nello stesso tempo di saper dominare lo strumento...*", e di non ritenere "*affatto inopportuno (qualora si suoni da soli) eseguire con la mano destra qualche cosa di cantabile...*", sono così commentate: "*(...) non si tratta dunque soltanto di armonizzare correttamente il basso continuo, bensì di trovare per tale basso anche delle voci superiori belle, scorrevoli e cantabili*".²⁹ Keller in questo modo ignora o minimizza l'importanza della precisazione di Mattheson inserita fra parentesi ("*qualora si suoni da soli*"), che sottolinea la differenza fondamentale esistente fra coloro che accompagnano sopra la parte con altri, e coloro che suonano sopra la parte da soli. Differenza che, se non si tiene presente, consente la confusione tra la libertà artistica e la fedeltà alla prassi del basso continuo.

Gli esercizi (i *Probstücken*) di Mattheson (si tralascia il contemporaneo Heinichen perché realizza tutto e molti dei propri bassi anche nelle tre posizioni) si muovono nell'ambito della tecnica usata da Durante nei suoi Partimenti: entrambi utilizzano numeri e suggeriscono formule musicali (accordi spezzati, imitazioni, ecc.) al fine di perfezionare l'improvvisazione, la tecnica esecutiva e il gusto

musicale dell'accompagnatore o del suonatore. Nonostante alcuni aspetti in comune, il grande trattato di Mattheson si configura come sintesi di esperienze personali, in quanto pubblicato dopo il 1728: data che coincide con le sue dimissioni dalle cariche musicali a causa della sordità. Durante, viceversa, collocandosi come uno dei più significativi rappresentanti della scuola napoletana, scrive per essa la sua serie completa di Partimenti, valorizzando di conseguenza i caratteri propri di quella scuola. La scuola napoletana proseguirà infatti per tutto il XVIII secolo, e parte del XIX, perfezionando e ampliando sempre più le potenzialità formali, armoniche e stilistiche del Partimento.³⁰

Mentre tutto si evolve, dalla cultura illuministica al gusto musicale dello stile galante e rococò, il basso continuo - pur vivendo l'ultima sua stagione ai margini della vita musicale europea - non perde la sua primitiva e principale funzione rivolta ad un discreto ed equilibrato accompagnamento armonico. Nel Concerto in do maggiore K.246 di Mozart per pianoforte e orchestra (Salisburgo 1776), si trova un raro e tardivo esempio di realizzazione scritta.³¹ La realizzazione, presente nei Tutti orchestrali dei tre tempi del concerto, compendia pienamente quella nobile semplicità e discrezionalità che i trattatisti concordemente avevano voluto assegnare al basso continuo (si tratta di un esempio rivolto a tutti quei solisti che si rifiutano di realizzare il continuo presente in molti altri concerti per pianoforte e orchestra di Mozart).

Nell'Italia del XIX secolo, l'iter del basso continuo prosegue con la pratica del Partimento o Basso numerato,³² quale recupero o conservazione di un patrimonio considerato ancora di notevole interesse didattico-formativo, per mutarsi infine in un astratto e generico "basso dato" finalizzato allo studio dell'armonia scolastica tanto complementare quanto principale: studio ormai non più pertinente alla prassi storica del basso continuo, alla sua particolare tecnica legata a quella dello strumento e finalizzata alla realizzazione estemporanea.

Pietro Avanzi

2- continua

¹⁸ G. Diruta: Il Transilvano, prima parte Venezia 1593, seconda parte Venezia 1610. L. Zacconi: Prattica di Musica prima parte Venezia 1592 seconda parte Venezia 1622. C. Angleria: Regola di contraponto et compositione Milano 1622. S. Picerli: Specchio primo e Specchio secondo di musica Napoli 1630-1631.

¹⁹ L. Viadana: Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre, e a quattro voci con il Basso continuo per suonar nell'Organo / Nova inventione commoda per ogni sorta de Cantori & per gli Organisti.

²⁰ G. Caccini: Le Nuove Musiche, Firenze 1601 alla fine della prefazione "Ai lettori" sostiene quanto segue: "(...) essendo quello strumento (il chitarrone) più atto ad accompagnare la voce e particolarmente quella del Tenore".

²¹ Caccini, per esempio, nella prefazione "Ai discreti lettori" pubblicata "In Florenza" nel 1614, scrive di "aver segnato sopra il Basso da sonarsi, e terze e seste maggiori e minori indifferentemente, tanto per B quadro quanto per B molle, et ogni altra cosa più necessaria, per rendermi più facile a li manco periti che avessero gusto di esercitarsi in esse". Non tutti i compositori la pensavano allo stesso modo. G. Piccioni, morto probabilmente dopo il 1619, mette per iscritto alcune considerazioni di notevole interesse. La seconda, che si legge nei suoi Concerti ecclesiastici à 1-8 voci con il suo Basso seguito Venezia 1610, così recita: "(...) a questa sorte di concerti, io non ho voluto porre nessuna sorta di accidenti, come Diesis, B molli, numeri sopra le note, come fanno molti, poichè a quelli Organisti che non sono molto esperti sono più tosto di confusione, e a quelli che sanno, e a valent'huomini, non occorrono tali accidenti, poichè con l'orecchio, e con l'arte li suonano a dovere". Piccioni, d'accordo col Viadana, conclude in questo modo: "(...) sarà bene, che quelli Organisti che non sono pratici a sonar sopra il Basso seguito, e che non possiedono l'Arte della Musica, volendo haver soddisfattione di questa sorte di concerti, li spartino e l'intavolino".

²² Questo il testo completo di Agazzari: "Dico dunque che chi vuol sonar bene, gli convien posseder tre cose: prima saper contraponto, o per lo meno cantar sicuro, ed intender le proportioni, e i tempi, e legger per tutte le chiavi, saper resolver le cattive con le buone, conoscer le 3 e 6 maggiori, e minori, et altre similianti cose. Seconda deve saper suonar bene il suo stromento, intendendo l'intavolatura, o spartitura, et haver molta pratica nella tastatura, o manico del medesimo, per non star' a mendicar le consonanze, e cercar le botte, mentre si canta, sapendo che l'occhio è occupato in guardar le parti postegli davanti. Terza deve haver buon orecchio, per sentir lo movimento, che fanno le parti infra di loro; del che non ne ragiono, per non poter io col mio discorso farglielo buono, havendolo cattivo dalla natura" (p. 4). M. Praetorius, nel vol. III del suo Syntagma Musicum Wolfenbüttel 1619, ripeterà gli stessi avvertimenti. Schütz, nella prefazione ai Musicalia ad Chorum op. XI Dresda 1648, sostiene decisamente, preoccupato dell'interesse quasi esclusivo verso il nuovo stile concertato

con basso continuo, che senza il “*difficilissimo studio del contrappunto nessuno potrebbe intraprendere in buon ordine e trattare convenientemente altro tipo di composizione, qualora prima non si sia abbastanza esercitato nello stile senza basso continuo...*”. Pur trattandosi di una considerazione estrema, essa rivela piuttosto la serietà del compositore che si oppone a qualsiasi atteggiamento semplicistico o superficiale nei confronti delle manifestazioni artistiche. Nel Dialogo musicale sul B.c. aggiunto al Quinto registro dell’Organo suonarino di Banchieri, Venezia 1611 seconda edizione, si anticipa la volontà del tedesco.

²³ L. Penna è molto chiaro in proposito quando scrive: “*Supposta dunque la cognizione del Contrapunto (...), m’accoingo ora a dar l’ultima mano a tutta l’Opera con questo terzo libro*” (p. 145). Nell’Introduzione al terzo libro sostiene perfino “*che il Contrapunto è la Teoria della Musica, e il suonare l’Organo sù la Parte, è la Pratica di essa*” (p. 144). Per la numerazione delle pagine mi sono riferito all’edizione del 1684.

²⁴ Nel catalogo della Teorica della biblioteca G.B.Martini di Bologna, l’opera del Tevo (già pronta nel 1700) è definita da G.Gaspari “*eccellentissima*” (Opere teoriche vol. I Bologna Forni 1961).

²⁵ F. Fenaroli: Regole musicali per i principianti di cembalo nel sonar co i numeri, e per principianti di contropono, pagine 59, IV ed. con nuova aggiunta Napoli 1802 (la prima ed. è del 1775).

²⁶ Nella biblioteca Martini di Bologna si trova una copia manoscritta, da me utilizzata, in fol. obl. e di antico carattere, coll. EE.171. R. Eitner: Quellen-Lexikon vol. III, p. 285b e p. 287a.

²⁷ Lo studio di Durante iniziò all’età di 15 anni, ossia quando si recò nel 1699 al Conservatorio di S. Onofrio secondo quanto sostiene R. Bossa in DEUMM le Biografie p. 589 UTET Torino 1985. Interessanti informazioni si possono leggere ne: “La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii” in 4 voll. Napoli 1880-84 dello storico Francesco Florimo. Alla voce Francesco Durante, p. 180, si legge quanto segue: “*Durante è considerato come il più gran maestro che abbia avuto la scuola Napolitana, ed il suo metodo d’insegnamento, guidato sempre da un sentimento delicatissimo del bello, più che da ragionamenti logici di scuola, si è conservato per tradizione come base fondamentale dell’insegnamento presente*”. Curiosa, ma significativa, è poi la risposta che Durante forniva agli allievi, quando questi gli chiedevano le “*ragioni e spiegazioni più chiare e precise del cambiamento che aveva fatto*” nel correggere le loro lezioni di contrappunto e di composizione. Questa la risposta: “*Miei cari, fate così, perché così va fatto. (...) Io non so dirvi le ragioni che mi dimandate; ma siate pur certi che i maestri che verranno dopo di me le troveranno, e dei precetti che ora vi do, essi faranno tanti assiomi che diverranno regole infallibili*” (pp. 180-81).

²⁸ A.Toni, op.cit., la frase si trova a p. 60, nota 2 dei Dati storici.

²⁹ Le citazioni si leggono nel cap. V alle pagine 40 e 44 (il commento di Keller le precede). Anche nel cap. VI, dedicato a Heinichen, Keller ignora la differenza esistente fra il suonare artisticamente un basso da soli e l’accompagnarlo con discrezione assieme ad altri. Per l’importante distinzione cfr. Bülow-Heinichen (op.cit.) a p. 193, nota 6.

³⁰ F. Fenaroli (1730-1818) pubblica una serie completa di Partimenti divisa in 5 libri e comprendenti anche imitazioni, toni cromatici, canoni, fugati.

³¹ Nell’interpretazione di Mozart al pianoforte di Eva e P. Badura-Skoda, si parla Del Continuo in Mozart al cap. IX (pp. 251-265). L’edizione italiana, tradotta dalla signora Mills (come si legge nella Prefazione alla prima edizione), è pubblicata nel 1980 da Zanibon Padova.

³² S. Mattei (1750-1825), maestro fra i tanti di Rossini e Donizetti, pubblicò molto tardi la sua Pratica di Accompagnamento sopra bassi numerati (Bologna 1825): si tratta del libro primo diviso in 11 fascicoli, cui seguì il libro secondo del Contrappunto da due a otto parti diviso in 8 fascicoli. I Partimenti di Fenaroli godettero di particolari attenzioni nella prima metà del secolo XIX. Si ricordano due tra le più importanti pubblicazioni: Metodo nuovamente riformato de’ Partimenti del Maestro F.Fenaroli di E. Guarnaccia, G. Ricordi s.a. Milano, di pagine 411; Partimenti ossia Bassi numerati del celebre Maestro F. Fenaroli e Trattato d’accompagnamento di L.F.Rossi, seconda ed. Milano s.a. presso E. Lucca. Rossi nel suo primo Avvertimento scrive: “*Col presente Trattato io mi sono proposto unicamente d’insegnare come s’accompagnino i Partimenti del celebre Fenaroli. Vale a dire, ho inteso di raccogliere e ridurre a ben ordinata teoria, quell’ammasso informe di regole empiriche, che costituisce la dottrina armonica della scuola di Napoli*”. Il teorico dimentica, pur avendo studiato con Zingarelli a Napoli, che la tecnica dei Partimenti dipende da moltissima pratica diretta e da una solida esperienza (poca teoria, apprendimento dall’esempio e molta iniziativa personale anche se controllata, cfr. nota 27). Che il Nord appaia razionale e il Sud irrazionale nel giudizio dello studioso, la dice lunga sui sentimenti degli italiani acculturati poco prima dell’Unità d’Italia.

I franchi cacciatori

Con la bile sottosopra, i rappresentanti musicali della Triplice (e affiliati) si erano riuniti nottetempo nel casino di campagna sede abituale dei loro convegni per fare il punto della situazione dopo lo smacco subito con il varo della riforma dei conservatori. Maledizione! Da accaniti cacciatori si vedevano soffiare sotto il naso la selvaggina preferita. Non certo lepri e conigli - di quelli c'era grande abbondanza nella riserva - ma una preda ancor più preziosa e rara: i docenti delle istituzioni di cui sopra, quella sorta di "specie protetta" per non dire "privilegiata" che più di tutte tentavano in ogni occasione di impallinare a dovere. Purtroppo la legge - almeno per il momento - sembrava metterli al sicuro dai loro fucili.

La stagione di caccia contro costoro l'avevano infatti aperta già da parecchio tempo. Tra i tanti tiri giocati ricordavano con un certo sadico piacere quello del recente contratto ora (pare) decaduto. Vi avevano messo alla prova tutto il loro genio perverso escogitando le torture e le umiliazioni più raffinate, dalla pubblica autoflagellazione alla gogna. Si erano immaginati così lunghi cortei di musicisti-professori sfilare per le vie al canto di lugubri laude medievali percuotendosi violentemente la schiena sanguinante. Li avevano sognati poi, nel corso di un machiavellico quiz a premi, farsela sotto davanti ad una supercommissione presieduta dall'intramontabile Mike Bongiorno e formata da personaggi dalle idee dottrinarmente elevate, scelti in parte tra gli "intoccabili" del comparto universitario, in parte tra i clan di questa e quella rivista "maggior".

"Siore e siori, ecco a voi l'insegnante di cornoo! Mi dica in trenta secondi per sei milioni lordi: quanti fa comprende il Solo del Sigfrido? Quante battute d'aspetto ci sono prima del suo attacco? Chi fu il cornista che fece il maggior numero di scrocchi? Presto che il tempo incalzaaa... Risposta sbagliataaa! Ahi, ah, ah, che figuraccia sior insegnante di corno! E pensare che lavora solo nove ore alla settimana: le altre potrebbe passarle a grattarsi alle riunioni del PIF, del PUF e magari anche del POF, oppure ad intrattenere amabilmente i genitori, i ragazzi, il cane e il gatto dei genitori e dei ragazzi come fanno tutti i suoi bravi colleghi delle scuole di ogni ordine e grado che non osano affatto lamentarsi."

Infine la gogna. In un auditorium gremito fino all'inverosimile li vedevano inquisiti davanti ad una moltitudine di allievi assatanati e muniti di ogni genere ortofrutticolo (pomodori, cachi marci e affini) in un clima da processo sommario, di revival del glorioso periodo del Terrore tanto auspicato dall'incorruttibile sua eccellenza Berlinguer. "Avanti il primo", urlava il bidello. Timidamente guadagnava il palcoscenico l'insegnante di arpa. Un vecchio trombone maestosamente si levava dal banco dei supercommissari tuonando: "Con quale sostantivazione espliciterebbe l'orifizio per cui, attraverso cui, con cui e in cui il materiale sonoro è indotto a trasmettersi alle umane facoltà intellettive?" Risata generale! Non già per la formulazione assurda della domanda ma per il muso pallido e allibito della professoressa che, sprofondando per la vergogna, lasciava la sala e con essa i sei milioni lordi.

Pensando a tutto ciò i tre godevano leccandosi le ferite e grattandosi la rognna. "Ci riproveremo! - sbottarono in consonanza perfetta all'unisono - Abbiamo perso una battaglia ma non la guerra! Che quei lavativi l'abbiano fatta franca non lo digeriremo tanto facilmente." La strategia comune fu quella di mettere per intanto sotto pressione quei pochi casi patologici affetti da sindrome di Stoccolma che ancora oggi nei conservatori continuano a credere alle loro bugie e a spararsi fragorose botte sui coglioni (ci scusiamo per l'immagine dottrinarmente poco elevata) gridando al mondo la loro ignoranza (o ancor più subdolamente quella del collega dell'aula accanto) e la voglia matta di venir trattati a pesci in faccia. Nessun timore. Ad assecondarli ci saranno sempre loro, i franchi cacciatori della Triplice (e affiliati), pronti come Lohengrin a scendere in campo in difesa dei diritti degli onesti lavoratori, non già dei loro "privilegi".

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 Marengo
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 Marengo
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. Marengo)

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.

A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail maren@interfree.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677 o allo 0376/224075

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