

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno VI - Numero 16

Gennaio-Aprile 2000

Sommario

<i>Governo Amato, Ministro Trombato</i>	pag. 3
<i>Un quarto atto per La traviata di Verdi, di P. Mioli</i>	4
<i>Manon Lescaut, Puccini e la drammaturgia dell'assenza, di A. Cantù</i>	5
<i>Ricordando Hildegarda..., di M. Pollastri</i>	6
<i>Per la riforma, con la riforma, di P. Gargiulo</i>	10
<i>La legge 508</i>	11
<i>Il Tango, di G. Da Verona</i>	16
<i>Ragione e sentimento in musica: un binomio indissolubile, di G. Zotto</i>	17
<i>Omaggio a Gianandrea Gavazzeni, di R. Iovino</i>	24
<i>Breve introduzione al basso continuo, di P. Avanzi</i>	25
<i>Tannhäuser Superstar</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesuè (Roma)
Piero 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)
Piero Gargiulo (FI)	Giordano Tunioi (Ferrara)
Elisa Grossato (Padova)	Roberto Verti (Bologna)
Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)	Gastone Zotto (Vicenza)

Sede redazionale: Via Scarsellini, 2 - Mantova - Tel. (0376) 362677 - e-mail maren@interfree.it

Sito internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Stampa Tipografia Mercurio - Rovereto (Tn)

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 Scarsellini, 2 - 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

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi e sul sito internet maren.interfree.it:

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Fernelli, 5

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

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

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

oltre alle biblioteche dei conservatori di musica

'Venezze' di Adria

'Vivaldi' di Alessandria

'Piccinni' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

Governo Amato, Ministro Trombato

Il sogno buonista di Luigi Berlinguer

Se è vero come è vero che Ignacy Paderewski, insigne pianista polacco, fu a suo tempo ministro degli Esteri, perché un ex ministro della Pubblica Istruzione non dovrebbe essere musicista, e magari direttore d'orchestra? Ecco il quesito postosi da sua S. E. Luigi Berlinguer, avente al suo attivo un passato di maestrino di solfeggio presso la corale del suo paese. Che male ci sarebbe se impugnasse la bacchetta, così correggendo le nefaste abitudini di direttori arroganti e inflessibili e al tempo stesso dando una giusta prosecuzione alla tanto auspicata riforma della musica. Dopo il quizzone e la riforma dei cicli scolastici, ecco il sogno berlingueriano, un nuovo modo di condurre le compagini orchestrali e teatrali da parte di un direttore che d'ora in poi dovrà essere politico e manager assieme. Per esempio, cominciando col raggiungere il podio con fare da signore, solo dopo aver abbracciato e baciato calorosamente (al suono dell'aria verdiana "Dio di Giuda") maschere, uscieri e siparisti; sempre impeccabile, sempre con l'aria di voler mediare, attento alla pacifica convivenza: in termini musicali, alla buona armonia.

Se prima di salire ingoiasse un po', niente paura. È per il pesce d'aprile (un tantino indigesto) cucinatogli dai suoi compagni di partito dopo le ultime elezioni.

È previsto che diriga con una rosa tra le mani dopo averle tolto di suo pugno ogni spina, dando l'attacco iniziale in modo che i petali cadano con effetto pioggia sulle chiome dei violini; premurandosi inoltre di far pervenire a tempo debito sul leggio dei fiati qualche stecca di cioccolato, in modo da addolcire gli eventuali svarioni. La qual cosa, comunque, non prima che tutti si siano intonati, anziché sul consueto e reazionario La, sul Si: con l'accento e preceduto dalla parola signor. Come nell'esercito? No. Qui siamo tutti una famiglia e poi, come dice l'amico Veltroni, se il capo è buono tutti fanno quello che vuole. Alla fin fine cosa potrebbe richiedere un direttore se non lo spirito di servizio? Il resto viene da sé. L'importante è l'accordo, d'altronde d'obbligo, essendo stato il diritto di sciopero abolito dal governo D'Alema.

E la concertazione? Beh, qui si impone la presenza sindacale. Un momento, ci riferivamo alla concertazione musicale. E che? Cofferati non è forse musicologo di grido, fra l'altro sempre perfettamente intonato con chi comanda? E D'Antoni? Per quello basta la fototessera. Concertare in senso stretto significa avere una visione globale, cioè non dare troppo peso agli errori. Se accade per esempio che il primo flauto sbagli, suavia, la colpa è dell'emozione; se si ripete, fa lo stesso, lo si può sostituire con un clarinetto. Tanto sempre strumento a fiato è. L'uno vale l'altro. Flessibilità signori miei, un po' come rifare i governi. In extremis c'è sempre il karaoke.

Certo, le osservazioni vanno fatte, ma quelle giuste, ad esempio sul colore della cravatta, sulla coda del frack, sulla scollatura della cubista di turno. Sì, perché se i concerti dei vip della canzone d'ora in poi si terranno nei teatri, quelli di musica classica verranno fatti in discoteca. Quanto al resto, se il suono del fagotto è stridulo basta riprenderlo con un po' di garbo e l'emissione diverrà subito più dolce del miele. E nel caso che il timpanista stenda sul suo ampio strumento la Gazzetta dello Sport, tanto meglio, in tal modo si potranno conoscere in diretta gli esiti delle ultime partite. Interdisciplinarietà, insomma! Proprio come nella scuola italiana riformata, dove il tennis avrà finalmente la stessa importanza dell'italiano e della matematica.

Ma, a parte ciò, sul podio occorre parlare. Conta più la lingua della bacchetta. Parlare di tutto, anche dell'ultima Miss Nicaragua, del lifting di Agnelli, della cellulite labiale di Alba Parietti e delle natiche mollicce della Melandri. In fondo l'esecuzione in sé ha un'importanza relativa. L'arma vincente di un direttore d'orchestra che sia manager consiste nel tenere tutto sott'occhio: GLOBALIZZAZIONE.

(continua a p. 9)

Un quarto atto per *La traviata* di Verdi

Sorprese del 2000: ritornano due opere di Verdi che per cause di forza maggiore parevano dimenticate, e mentre il Regio di Parma si ubriaca d'antico la stella di Strauss sembra brillare sempre più nel nome di Salome.

di Piero Mioli

Una tradizione d'origine certo più comodamente rappresentativa che autenticamente drammatica vorrebbe che *La traviata* di Piave e Verdi fosse un'opera in quattro atti: invece sono tre, gli atti, e che il secondo, pur componendosi di due quadri, finisca con il grande concertato è fatto sacrosanto e inappellabile. Ma perché parlare di un'opera così famosa se da qualche decennio non la si sente, non la si vede quasi più? Perché negli ultimi tempi la situazione è cambiata, anzi ricambiata, e durante questa stagione lirica 1999-2000 *La traviata* ha fatto capolino più volte, in Italia: fra inverno e primavera l'hanno allestita Trieste, Cagliari e Roma, e la stessa Firenze l'ha scelta come apertura del 63° Maggio Musicale Fiorentino. Questo, dunque, è il quarto e sorprendente atto della *Traviata*, melodramma risorto dalle ceneri e coraggiosamente riproposto anche senza l'apporto di protagoniste storiche. È vero che negli anni Cinquanta, quando la Callas e la Tebaldi davano e sublimavano le loro così diverse interpretazioni, le più che decorose alternative non mancavano ancora e avevano i bei nomi di Rosanna Carteri, Renata Scotto, Anna Moffo, Virginia Zeani fra gli altri; com'è vero che oggi il panorama è meno soddisfacente. Ma intanto, dopo un abbondante ventennio di incertezze o peggio, alcune protagoniste sono le plausibili Mariella Devia e Angela Gheorghiu, la prima a Firenze per la direzione di Zubin Mehta e la seconda a Roma nell'originale allestimento Fassini-Samaritani (lo stesso di Trieste, peraltro). E poi, appunto, a imporsi è anche la realtà del coraggio, il desiderio di uscire dall'*impasse*, la voglia di tentare delle ambizioni magari senza lambire chissà quali vertici ma anche con la consapevolezza di restare nei limiti della dignità.

In tema di coraggio (senza alcuna sfumatura ironica), bisogna pur citare il Regio di Parma e tutto questo suo cartellone che quanto a scelte sembra rubato da cinquanta o cento anni fa: in dicembre ha aperto *Roméo et Juliette* di Gounod con la Devia, in gennaio è seguita un'*Aida* in forma di concerto diretta da Paolo Olmi, e poi è stata la volta di un *Lohengrin* in italiano, nell'antica, commovente anche se poco esatta versione di Salvatore Marchesi; grande attesa e relative polemiche con *Il trovatore*, titolo ora non meno in disuso della *Traviata* ma deciso a rilanciarsi prossimamente a Milano e a Firenze, proposto in febbraio e cantato da Dario Volontè, Fiorenza Cedolins, Barbara Dever e Roberto Servile; ottima sorpresa quella della *Dinorah* di Meyerbeer, in marzo, attorno a una protagonista del virtuosismo di Eva Mei; dopo un omaggio a Mozart con *Idomeneo, re di Creta*, ecco poi, in aprile, una *Bohème* affidata a cantanti giovani, in logica alternanza di colto e di popolare; per finire, in maggio, una novità assoluta e cioè la *Camilla* di Paer, opera semiseria che nei primi decenni dell'Ottocento godeva di una fortuna immensa, e tale evidentemente da giustificare la curiosità di Parma (ma non solo).

Che però questa sia una stagione, come dire?, riassuntiva, perché più o meno posta alla fine di un secolo, è questione indiscutibile, anche al di là delle scelte radicali della Scala di Milano e del Comunale di Bologna che hanno impostato i loro programmi nell'unica direzione celebrativa. Tra marzo e aprile, dunque, Bologna ha messo in scena *La voix humaine* di Poulenc, Cagliari *Les dialogues des Carmélites* di Poulenc stesso, Catania *L'amore delle tre melarance* di Prokofiev, Milano la *Ariadne auf Naxos* di Strauss, Napoli la *Lady Macbeth del distretto di Mscensk* di Shostakovich, Palermo l'*Erwartung* di Schönberg e *La voix humaine* di Poulenc, Torino l'*Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti. E comunque la parte del leone della modernità l'ha fatta Richard Strauss, e anzi la *Salome* di Strauss che si legge nei programmi di Bologna, Modena, Verona e Reggio Emilia. Un'ora e quaranta di musica per un atto solo? Forse sta per cominciare l'atto secondo, a insaputa di un autore scomparso oltre cinquanta anni fa.

Manon Lescaut, Puccini e la drammaturgia dell'assenza

di Alberto Cantù

Con *Manon Lescaut* (1893) Giacomo Puccini prende le distanze dal triangolo verdiano Dio-Patria-Famiglia in cui s'incarnò il melodramma italiano d'Ottocento. Quello per cui l'amore aveva una valenza etica e, lungi da una qualsiasi ipotesi di carnalità, poteva compiersi solo "lassù, in seno agli angeli". Vale a dire *post mortem*. Qui, nello scendere dal cielo in terra e nel gettare un ponte verso il XX secolo, l'amore angelicato si è fatto eros. È diventato eros secondo la "passione disperata" di cui Puccini parlò per distinguere la sua opera da quella con cui l'aveva preceduto sulle scene Jules Massenet. E lo fece preventivamente visto che *Manon* arrivò in Italia lo stesso anno (1893) della prima di *Manon Lescaut* e, da *opéra comique* (dialoghi parlati anche con sottofondo musicale e parti cantate), divenne un'opera-opera con i dialoghi trasformati in recitativi accompagnati ed eseguita nella versione ritmica italiana con cui venivano cancellate le mille *nuances* della lingua francese.

Varianti e adattamenti che crearono, assieme ai tagli grandi (il quadro di Cours-la-Reine) e piccoli, parecchia confusione: di stili, carattere e anzitutto di cronologia. Nonostante questi fraintendimenti, nel suo lavoro, che risale al 1884, Massenet non canta una passione disperata ma racconta e incarna la femminilità; spiega quanto sia imprevedibile la donna e quale abissale insondabile differenza esista tra i due sessi.

Manon Lescaut vede così Puccini affrancarsi sia da Verdi - dalla tradizione nostrana - sia dalle fonti francesi (il celeberrimo romanzo di Prévost, la *Manon* di Massenet) per ricavare, come sintetizzò Fedele D'Amico, "il nostro *Tristano*": "un *Tristano* istintivo, non problematico, senza implicazioni cosmiche, formato ridotto; precisamente quel tipo di *Tristano* che l'opera italiana poteva produrre. Ossia una cosa irripetibile, un unicum; e garantito da una violenza inventiva che Puccini, in tutte le sue perfezioni di poi non avrebbe ritrovato mai più". L'allontanamento dalle fonti francesi spiega le ragioni per cui il progettato e riprogettato "Atto d'amore", essenziale nella *Manon* di Massenet, quel quadro tutto alberi fioriti e vialetti a perdita, nella stesura ultima di *Manon Lescaut* non trovi spazio. Perché - ed è ancora D'Amico a chiarirlo - a differenza di Massenet Puccini prende le distanze da Prévost e anziché disegnare - lo abbiamo detto - un emblema femminile, una sirena dell'innamoramento, canta una "passione amorosa (...) minata alle radici, dannata in sé e per sé, tanto più dannata quanto più violenta: un evento organicamente tragico". Appunto da *Tristano* di casa nostra, dove, fra citazioni del *Tristano* di Wagner e "wagnerismi" alla Puccini, l'*Intermezzo* è una sorta di "Preludio e morte di Manon". Manca dunque a ragione, anzi non manca, perché estranea alla *Manon Lescaut* di Puccini, la massenetiana "petite table", il "picciol desco", la casetta dell'amore. Casetta dell'amore e della felicità che peraltro in Puccini è quasi sempre assenza: luogo che si può sognare senza mai raggiungere o anche paradiso perduto.

Qualche esempio. "Ho una casa nell'Honan" dice Ping ma è costretto, come i suoi grotteschi colleghi, a vivere alla corte di Turandot dove cadono anzi rotolano le teste dei principi pretendenti. "Non la sospiri la nostra casetta?" chiede Tosca a Cavaradossi ma sarà proprio nella villa fuori le mura che, scoperto il nascondiglio dell'Angelotti, il dramma si muterà in tragedia. C'è in Puccini, una sola casetta "che obbedisce a bacchetta" ma per un atto soltanto: per il più esteso, diluviale duetto d'amore del musicista. Poi la casetta si smaga fino a diventare un relitto.

Ancora. La soffitta della *Bohème* più che luogo dell'amore è quello della morte di Mimì. Nel *Tabarro* la Frugola racconta "Ho sognato una casetta / con un piccolo orticello. / Quattro muri, stretta stretta, / e due pini per ombrello" mentre Giorgetta, nel rimpiangere, assieme alla terraferma, una casa al posto del barcone dove vive, replica "È ben altro il mio sogno! (...) Tu avessi visto la mia stanza, un tempo!" a Belleville che "è il nostro suolo, è il nostro mondo": suo e di Luigi. Nella stessa *Manon Lescaut*, la "dimora umile" è solo un ricordo impossibile, uno straziato rimpianto della stagione dell'amore con Des Grieux di cui Puccini non ci parla, se non retrospettivamente. Drammaturgia (anche) dell'assenza, della nostalgia, del rimpianto.

Ricordando Hildegarda...

di Mariarosa Pollastri

Nel Medio Evo¹ la vita monastica in Germania conobbe una splendida fioritura. Già nell'VIII secolo molte suore, specialmente inglesi ed irlandesi, seguendo il richiamo del monaco Winfried, detto Bonifacio, fondarono in Germania numerosi conventi. Volevano portare la parola divina "come lampada per i propri piedi e come luce per il proprio cammino" (si legge in una lettera di Willibald, continuatore di Winfried).

Le badesse tedesche erano spesso nobili, addirittura imparentate con le imperatrici e venivano variamente aiutate dalle altolocate parenti; si trattava in genere di donne notevoli per lignaggio e sapienza, che seppero trasformare i monasteri, luoghi della preghiera, in veri e propri centri di cultura. Le monache inoltre ebbero una forte influenza sulla politica del loro tempo, in particolare nell'XI secolo.

I monasteri benedettini erano da sempre laboratori di scrittura: là si ricopiavano e miniavano i codici, là si iniziava la pratica della lettura silenziosa (generalmente si leggeva esclusivamente ad alta voce), là, nelle biblioteche, si conservava il sapere. Inoltre i monasteri erano centri didattici: le giovani ed i fanciulli potevano sì avere un istitutore privato, se provenivano da famiglie facoltose, ma più spesso andavano a scuola nei monasteri, dove imparavano "a leggere e a cantare".

Hildegard stessa, nata nel 1098 vicino a Magonza, da una nobile famiglia, fu educata dalla monaca Jutta, che la istruì anche quando si ritirò in clausura. Fu nel convento di Jutta che Hildegard prese il velo, tra i 14 e i 17 anni. In seguito diventò badessa. L'istruzione di Hildegard deve essere stata non troppo impositiva perché le ha lasciato una singolare libertà creativa sia nelle sue opere letterarie sia nelle sue composizioni musicali e ciò fa pensare a pochi condizionamenti culturali, oltre che ad una personalità assolutamente fuori da ogni norma. Del resto Hildegard stessa scriveva, a proposito dell'insegnamento: "coloro che insegnano e guidano assomigliano all'aria pulita, cioè danno a ciascuno il modo di respirare e trovarsi a proprio agio" (*Explanatio regulae Benedicti*).

La sua energia di insegnante straordinaria e diremmo "moderna", perché ispirata a riflessioni potremmo dire pedagogiche, si espresse anche attraverso la sua attività di instancabile predicatrice, attività quest'ultima che intraprese già matura negli anni, facendo numerosi e faticosi viaggi, nonostante una salute da lei stessa definita malferma (ma Hildegard morì piuttosto anziana per il Medio Evo; si spense nel 1179, a 81 anni!).

Le monache erano educatrici, ma anche protettrici delle arti. È rimasto celebre il nome della monaca Roswita, che nel X secolo scriveva storie da leggersi nel refettorio e commedie - raro esempio di teatro latino sorto nel Medio Evo - da recitarsi in convento da parte delle consorelle, spesso impegnate in truculente parti maschili, commedie scritte al fine di educare, ma anche di ricreare.

Il bisogno di "ricrearsi" è molto sentito anche da Hildegard. Nel libro su citato di commento alla regola benedettina la monaca auspica una vita discreta e piana, senza straordinarie penitenze, perché Hildegard, come vedremo meglio in seguito, non disprezzava affatto il corpo che, essendo al servizio dell'anima, ha un grande valore in sé. È contro ogni forma di noia, scrive che le preghiere devono essere recitate con fervore, perché l'Officio non è poi mai troppo lungo.

Per Hildegard anche la musica ha questo significato. La musica terrena rimanda alla musica degli angeli ascoltati da Adamo nei primi giorni felici della Creazione e Hildegard scrive: "coloro che, senza legittimo motivo, fanno silenzio nelle chiese abituate ai canti in onore di Dio, non meriteranno di ascoltare in cielo l'ammirabile sinfonia degli angeli che loderanno il Signore". La gioia, l'allegra: questo è il primo significato che Hildegard dà alla musica.

Nelle commedie di Roswita si parla molto del significato della vita della donna: le strade sono

due, cioè la vita consacrata o il matrimonio; entrambe danno pienezza alla donna. In Hildegard troviamo una curiosa sovrapposizione di queste due vocazioni: i suoi 77 *carmina* musicali cantano frequentemente Sante Vergini ed in particolare Sant'Orsola (la martire tedesca uccisa con 11, o più tradizionalmente, 11000 compagne, dagli Unni, di ritorno da un pio pellegrinaggio). Molto celebrata naturalmente la Vergine Maria, la cui venerazione si accendeva particolarmente proprio nei secoli XII e XIII. Ebbene, nei testi scritti da Hildegard non mancano riferimenti agli amorosi amplessi coniugali che le Vergini allontanano per amplessi divini, descritti col medesimo fervore: i *carmina* più che di soavità sono ricchi di forza, passione e sensualità.

Un esempio della propensione della monaca verso termini realistici e della sua fervida apertura a tutti gli elementi della natura è costituito, per esempio, dalla sua preghiera mariana "Ave, generosa", che recita "O bellissima e dolcissima, quanto grandemente Dio si è compiaciuto in Te! Nel calore del suo abbraccio ha fatto germogliare in Te suo Figlio così che potesse ricevere da Te il latte. Così il tuo ventre esultò di gioia, quando tutta la sinfonia celeste sgorgò da Te, perché Tu, o Vergine, portasti il Figlio di Dio, per cui la tua castità rifulse in Dio. La tua carne provò gioia come l'erba su cui cade rugiada infondendovi freschezza; così è accaduto anche in Te, Madre di tutte le gioie!".

C'è tutta Hildegard in questi pochi versi: c'è la natura femminile di Maria, dal cui ventre sgorga una "sinfonia", cioè una musica celeste, c'è la natura nell'erba bagnata di rugiada, nel Figlio che "germoglia", c'è la natura che nutre e cura, nel cenno al latte materno (Hildegard fu grande studiosa di medicina naturale e di alimentazione, di questo parlerò più avanti).

Hildegard era la donna che, sul punto di morte, il 17 settembre 1179, chiese alle consorelle di intonare per lei canti nuziali, ma era anche la donna che ebbe il dono dell'esperienza mistica, un evento straordinario che la rapì dai tre anni di età. Ebbe numerose visioni, determinanti per il suo essere donna toccata dalla Grazia, ma nonostante il suo particolarissimo stato di "mistica" la monaca condusse sempre una vita attivissima, nel mondo: fondò addirittura un convento, vicino a Bingen, sulle colline di S. Ruperto e poi una specie di succursale del convento stesso per via del numero crescente di novizie che accorrevano; scrisse almeno 300 lettere di argomento politico (fu in rapporti, tra l'altro, con Federico Barbarossa), ebbe contatti con le principali autorità del tempo, andava continuamente predicando alla gente.

Non ultimo, Hildegard ci ha lasciato un *corpus* nutrito di opere letterarie e musicali, influenzato dalle visioni. Descrisse 35 sue visioni nel libro *Scivias*, cioè *Sciens vias*, un libro corredato da 35 miniature, tante quante sono le strade attraverso le quali Dio ci viene incontro. Anche il suo *Libro dei meriti della vita* e il suo *Libro delle opere divine* seguono l'intento di ammaestrare l'uomo attraverso la luce delle sue visioni.

Hildegard scrive attraverso analogie, cercando la somiglianza tra cose differenti. La danza, per esempio, è fondamentale per l'uomo perché danzando si avverte la calma che esiste nel movimento ed il movimento che esiste nella calma e ciò ci riporta all'ordine della Creazione. Ama il "senso della misura", dice che occorre imparare a distinguere tra il bene e il male; a volte è intransigente, ma più spesso è ricca di compassione. Del resto il suo caro amico e consigliere S. Bernardo scriveva che l'amore può volgersi in due sole strade: la "caritas" e la "cupiditas".

Hildegard, piena di amore verso il prossimo, che curava nello spirito e nel corpo, dice di mantenere un animo tranquillo ed equilibrato e nei suoi libri di medicina trova rimedi anche per mali spirituali: per la malinconia (succo di finocchio), per l'ira (rosa e salvia). Per la disperazione, però, dice che serve solo l'amore di Dio! (*Liber simplicis medicinae* e *Causae et curae*). Per Hildegard l'uomo è un tutt'uno, corpo e anima.

Nel Medio Evo l'uomo racchiude in sé tutta la natura e S. Gregorio Magno affermava che "Homo quaemmodo omnia", cioè che l'uomo è, in un certo senso, tutte le cose. L'uomo ha in sé tutti gli elementi del creato, un creato, quello del Medio Evo, di dimensioni inimmaginabili, ma finito, quasi un'immensa cattedrale: il cielo è in alto, la terra è in basso e quando si guarda verso il cielo non si guarda verso l'infinito, ma verso una remota, concava volta. Lo spazio è colmo di vita e di musica

(Boezio scriveva di “musica humana” e di “musica mundana”).

Anche nei suoi libri di medicina, oltre che nei suoi canti, come abbiamo visto, Hildegard si riferisce all’idea di ciò che germoglia, ciò che è “verde” e lo definisce col nome di “viriditas”, concetto chiave della sua poetica. “Dio su questo mondo ha circondato l’uomo e perfuso ogni cosa di grande forza, così che l’intero creato assista l’uomo in tutto” scrive, ed il contrario della viriditas lo definisce “subtilitas”, cioè natura nociva. Per essere pieni di viriditas occorre dormire, digiunare, evitare i vizi - dati i rapporti corpo-anima - che fanno ammalare e coltivare le virtù, che guariscono i mali. Occorre perciò curarsi con le erbe, usare il potere delle pietre.

Hildegard von Bingen scrisse una composizione musicale proprio sulle virtù. Si tratta del dramma liturgico *Ordo virtutum*, che descrive in modo allegorico il cammino umano e l’animo insidiati dal peccato e sostenuto dalla “schiera” di virtù. Ancora una volta la sua esperienza mistica si rivela e si serve della musica come mezzo di comunicazione. Il male, il diavolo, in questa composizione, è l’unico personaggio che non canta, ma si limita a parlare. La compositrice chiama “Symphonia” l’accordo tra anima e musica (Boezio lo aveva definito “coaptatio”) e con questo stesso termine designa la musica in generale. Scrisse molta musica: antifone, responsori, sequenze, inni, specialmente in onore della Trinità, dello Spirito Santo, di Maria e S. Orsola, di S. Eucario e S. Ruberto.

Il XII secolo, il secolo di Hildegard, vede una grande fioritura della forma dell’Inno e la nascita del dramma liturgico e delle forme profane. Nasce la polifonia e la musica cerca l’identità di forma d’arte, non disdegnando una certa affabilità melodica per dar nuova linfa ad una cantilena ormai esausta. Hildegard era autrice sia delle parole che della musica delle sue composizioni. Il rapporto tra accenti melodici e accenti poetici in genere non è di facile delineazione: il canto cosiddetto gregoriano aveva già perso la sua componente ritmica ed era “cantus planus, immensurabilis”, eppure rimaneva fortemente legato al testo poiché il suo significato profondo era l’espressione della preghiera. Si può più sicuramente osservare la relazione tra il canto ed il significato delle parole della preghiera e l’indagine appare molto sensata con le composizioni della monaca tedesca.

Prendo in esame l’epilogo di *Ordo virtutum* e osservo che nel testo sono presenti molti termini cari alla monaca, perché riferiti alla vita della natura, identificabili con la parabola dell’uomo sulla terra. I primi versi sono emblematici: “in principio omnes naturae viruerunt” (avevano vigore), “in medio flores floruerunt” (in pieno splendore fiorivano), “postea viriditas descendit” (poi il vigore calò). La frase melodica su “postea viriditas descendit” è molto significativa, nel senso che sulla sillaba “vi” di “viriditas” è usata la nota Mi, finalis del modo usato (il più frequentato all’epoca), all’ottava superiore e da qui la melodia discende fino al Mi grave passando tutti i gradi della scala. Situazione analoga, che suggerisce l’idea di caduta, di crisi, di abbattimento è rilevabile in un verso successivo, in cui è detto che “l’abbondanza non sarebbe dovuta avvizzire”: qui dal Mi acuto la melodia scende fino al Do sotto la finalis. Più avanti, sulle parole “parvuli etiam mei deficiunt” (anche i miei piccoli diventano stanchi) il canto scende di nuovo al Do basso, per sottolineare la straordinaria debolezza dei bambini.

Questi pochi esempi, tutti legati all’espressione di uno stesso concetto, fanno pensare ad una commistione operata da Hildegard tra il *deuterus* autentico e il *deuterus* plagale. Ma non basta: la musica si allarga verso l’alto e la scala di Mi arriva a toccare il Sol acuto: questo avviene puntualmente su passi testuali significativi, quali “quod oculus tuus numquam cederet” (il tuo occhio, l’occhio di Dio, che tutto sovrintende ed esamina) e “ad Patrem vestrum”, cioè di nuovo l’altissima presenza di Dio.

Le parole chiave del testo sono continuamente sottolineate dalle note caratteristiche del modo, Mi e Si (non Do, come si legge nei manuali), la “tonica” e la “dominante” gregoriana che danno incisività agli *incipit*, in una concezione che pare assai moderna.

In molti *carmina* di Hildegard troviamo le tematiche a lei care: l’esaltazione della virginità, l’aria, che se talvolta rappresenta, come detto, l’afflato dell’insegnamento, può costituire una sorta di liquido amniotico celeste, un’aria che “vola” e dà nutrimento alle creature col suo vigore.

Nei canti di Hildegard si trova un altro livello di corrispondenza tra le note ed il testo, scritto sempre in un latino ammaliatore (si pensi all'*incipit* dell'antifona "unde quocumque", pieno di risonanze misteriose, e noi dobbiamo sciattamente tradurlo in "da ogni direzione"!): il rapporto simbolico, così presente in tutta l'arte del Medio Evo. Il simbolo era alla base della cultura, era visto come un mezzo per avvicinarsi a Dio. L'autore annullava la propria identità per giungere all'elevazione spirituale: per Hildegard ciò è esaltato dalla sua esperienza mistica.

La musica di Hildegard von Bingen cerca di risvegliare la dimensione metafisica dell'uomo, cioè il riflesso del divino.²

Mariarosa Pollastri

¹ Il presente testo nasce come una conversazione da me tenuta al seguito delle celebrazioni per il 9° centenario della nascita della monaca tedesca Hildegard von Bingen, nella sede dell'Accademia dei Concerti di Rovigo.

Ho scelto di proporre qui il testo della relazione mantenendo il suo taglio discorsivo e spero accattivante; ciò lo rende evidentemente ben diverso da un saggio scientifico, non foss'altro perché lo propongo privo di citazioni delle fonti utilizzate. Confido nell'indulgenza dei lettori e rimedio parzialmente alle lacune segnalando alcuni testi che mi sono serviti per la stesura (ma ho letto anche libri di medicina naturale, cristalloterapia, "new age" ecc.).

In primo luogo devo citare la raccolta di *Carmina* di Hildegard, a cura di V. Guarracino, edita a Verona da Acquarelli, nel 1996 e l'edizione salisburghese dei *Lieder* della monaca, sempre edita nel '96, a cura di Otto Müller. Mi è stato di grande utilità il catalogo della mostra "Conosci le vie" a cura di M. A. Crippa, M. Garganti e L. Iapini, con la consulenza del Centro Studi S. Hildegarda di Milano, per il Meeting dell'Amicizia fra i popoli del 1996. Molte informazioni provengono dal testo di R. Pernoud, *La donna al tempo delle cattedrali*, Milano, Rizzoli, 1994.

L'occasione per la conversazione all'Accademia di Rovigo, tenutasi il 4 febbraio 1999, era costituita da un successivo concerto con musiche di Hildegard e di una compositrice a noi contemporanea, Patrizia Montanaro, che si è ispirata all'epilogo dell'*Ordo Virtutum*, l'unico dramma liturgico della monaca medievale: questo spiega la scelta da me operata di descrivere proprio questa pagina musicale, tra le tante, di Hildegard.

² Ringrazio la mia saggia amica, prof. Antonella Cornacchia, per le preziose indicazioni.

Kreisleriana (continua da p. 3)

Basta individuare una lampadina bruciata sul leggio del secondo violoncello per far cambiare l'impianto elettrico dell'intero teatro, o avvertire con orecchio finissimo il minimo scricchiolio dell'ultima poltroncina per rifare il seggiolame, compreso quello del foyer... e di casa. Per non parlare del palcoscenico. La mole vistosa di un soprano in carne può essere sufficiente per ristrutturare a giorni alterni i sotterranei dell'edificio. E poi le assunzioni del personale, ovviamente di fiducia, secondo il principio - musicalissimo - della sonata a tre, dove tre sono le parti ma più di tre gli esecutori. Esecutori... Sia ben chiaro, di personale ne occorre parecchio per portare spartiti, strumenti, borse. Nella semioscurità del golfo mistico potranno inoltre essere ospitati professori di vario genere: dagli scafisti (albanesi e non) ai fuoriusciti per decorrenza dei termini di custodia cautelare, fino ad ogni sorta di pentiti.

Sulle stonature, pace, ma su certi concetti base non si transige. La democrazia ha le sue regole. L'ultimo assunto, per aver detto non so che cosa si trovò una nidiata di pirañas nelle canne del suo organo idraulico. Ogni notte il suo scheletro vaga davanti alle pescherie.

Infine, altra cosa importante, il pezzo d'obbligo, ossia l'inno nazionale. Niente di meglio della Sinfonia Dal Nuovo Mondo. Perfetta: c'è anche il corno inglese, strumento a doppia ancia, una per l'Europa, l'altra per gli States.

Fra i tanti sogni al nostro Berly di concreto non resta che ripetere la sua ultima canzone, pronta per il prossimo Festival: "Governo Amato, Ministro Trombato". Amato? Amatissimo!

J. Kreisler

Per la riforma, con la riforma

La legge 508 e il futuro dei Conservatori

di Piero Gargiulo

Tra le date e gli eventi che più hanno concorso a ribadire l'esigenza di una riforma e a rimarcare tutta l'urgenza dell'iter legislativo assume certamente valore di storica testimonianza la giornata nazionale di mobilitazione, svoltasi a Roma il 24 marzo 1999. Per la prima volta, nella lunga storia delle nostre istituzioni, un insieme di rappresentanze di Conservatori e Accademie, manifestando davanti al Senato (prima, durante e dopo l'audizione presso la VII Commissione), lanciava un segnale forte, unitario e inequivocabile: consentire al provvedimento (l'allora d.d.l. 2881) il giusto e naturale prosieguo in sede referente di dibattito al Senato, per riprendere la discussione inopinatamente interrotta dopo l'approvazione alla Camera (novembre 1997) da parte di tutte le forze politiche.

All'indubbia importanza di questo avvenimento e alla memoria recente dei fatti che ne sono derivati (fino al 2 dicembre 1999, quando la legge, appunto la 508, è stata definitivamente approvata) deve a mio avviso richiamarsi l'impegno di tutti coloro che in questo momento, a vari livelli di referenza, stanno operando per consentire un approccio quanto più concreto e funzionale alla prima fase di intervento, certo la più delicata, come a un tempo la più essenziale a spianarne il giusto percorso: la corretta interpretazione del dettato di legge e la definizione dei regolamenti applicativi. Utile, in proposito, mi pare ripercorrere brevemente le disposizioni fornite dall'articolato di legge (che qualche osservatore ha voluto forse troppo frettolosamente etichettare come «contenitore vuoto») e valutarne in questa sede i tratti più decisamente innovativi.

Dall'*art. 2*, autentico asse portante della legge:

-trasformazione dei Conservatori e degli Istituti Musicali Pareggiati in Istituti Superiori di studi musicali [*comma 2*]

-passaggio delle predette istituzioni dal Ministero della Pubblica Istruzione (MPI) al Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica (MURST) [*comma 3*];

-conseguimento, nell'ambito del MURST, di personalità giuridica, statutaria, didattica, scientifica, amministrativa, finanziaria sul modello della legge 168/89 [*commi 3 e 4*];

-inserimento delle nostre istituzioni in uno specifico comparto del cosiddetto sistema terziario dell'istruzione, accanto alle università e con piena autonomia [*comma 4*].

-diplomi finali equipollenti ai titoli di studio universitari, utili per la partecipazione a qualsiasi concorso del pubblico impiego [*comma 5*];

-possibilità di convenzioni con varie istituzioni scolastiche (scuole medie e licei artistico-musicali, quali previsti dal riordino dei cicli dell'istruzione) per realizzare percorsi integrati di istruzione e formazione musicale [*comma 8*, lettera *g*] e con istituzioni universitarie per lo svolgimento di attività finalizzate al rilascio dei titoli universitari (Atenei) e di diplomi accademici (Conservatori) [*comma 8*, lettere *f* e *h*];

-opportunità di costituire i cosiddetti Politecnici delle Arti, in cui possono confluire le nostre istituzioni, unitamente a strutture delle università [*comma 8*, lettera *i*];

Di qui, valutando la sequenza delle innovazioni introdotte, gli effettivi requisiti della legge, finalizzati equamente per i benefici degli studenti (e ricordo, in proposito, la possibilità per tutti i già diplomati di usufruire di appositi corsi integrativi ai fini del conseguimento dei diplomi di tipo accademico, come descritto dall'*art. 4*, *comma 3*), del personale docente (tutelato attraverso una specifica area contrattuale e non sottoposto ad alcun tipo di verifica concorsuale), delle istituzioni e della loro polivalente funzione didattico-scientifica (i Conservatori come sedi primarie di formazione integrata, alta formazione, specializzazione e ricerca nel settore artistico-musicale, con piena facoltà di istituire e attivare corsi e seminari e di strutturarli in Dipartimenti di discipline musicali,

cui potranno convergere le varie competenze di tutti i docenti). Pare dunque ben motivato associarsi al pensiero dell'On. Luciana Sbarbati (relatore della legge alla Camera), cui devono esprimersi i sensi di un profondo ringraziamento per il tenace impegno sostenuto sin dal 1994 a favore dell'istruzione artistica: nell'espressione del deputato, la 508 «restituisce dignità ai percorsi formativi, offre prospettive europee agli studenti, valorizza la funzione docente».

L'attuale momento di transizione può certo e a ragione suscitare leciti interrogativi (progressivo passaggio delle funzioni dal MPI al MURST; tavolo di primo confronto e di consultazione tra le relative delegazioni e le prime rappresentanze delle nostre istituzioni; individuazione delle urgenze più pressanti, soprattutto di natura tecnico-amministrativa, in vista della stesura di regolamenti attuativi della legge), ma deve comunque connotarsi come un periodo di attesa costruttiva, non certo frustrante o connotata da incertezze, fraintendimenti o timori.

Concreta aspettativa è ad esempio la pubblicazione di un apposito decreto legislativo (per la cui uscita la legge - *art. 3, comma 4* - ha fissato il termine di tre mesi dall'entrata in vigore della 508 e dunque entro il 19 aprile) che stabilirà le modalità per l'elezione del CNAM (Consiglio Nazionale Arte e Musica, ossia una sorta di Consiglio Superiore del mondo artistico), con i propri membri - quattro in rappresentanza dei Conservatori e degli Istituti musicali pareggiati - designati direttamente da parte dei docenti e dei direttori delle varie istituzioni. Proprio la formazione del CNAM avrà ruolo essenziale nell'ambito del MURST: coloro che si candideranno dovranno avere ben chiaro il programma riformistico, dovranno certo e strenuamente lottare per rivendicare ideali, concetti, forme di eterogeneo impegno (culturale, didattico, musicale, musicologico) che con funzionalità e con reale rispondenza alle esigenze di studenti e docenti restituiscano ai Conservatori quel ruolo minorizzato, talora vilipeso, che ne offende la qualifica e tutte le potenzialità preparative.

Ecco perché, nella profonda convinzione che anima il mio consenso agli obiettivi della 508, non esito a ribadire con altrettanta decisione la mia intenzione di candidarmi al CNAM e la mia piena disponibilità a raccogliere da tutti gli elettori indicazioni e suggerimenti, per poi riferirne con coerenza in sede opportuna di dialogo e confronto con il MURST, nostro nuovo interlocutore di indirizzo e di coordinamento.

Ed ecco perché rinnovo a tutti gli attenti e numerosi lettori di questa rivista (ringraziando gli amici e colleghi che me ne offrono l'opportunità) l'invito a ritrovare l'entusiasmo e l'unità di quel 24 marzo di un anno fa, quando i politici e i legislatori hanno potuto direttamente verificare che il mondo della musica non è soltanto quello di certi lustrini o di eclatanti quanto fuorvianti modelli di immagine e che i Conservatori, indirizzati verso le nuove conquiste della 508, possono continuare con piena autorevolezza a rappresentare tutti coloro che con impegno e determinazione ne valorizzano quotidianamente il ruolo professionale. Sia giusto discutere e non rinunciare a una sana e costruttiva dialettica, ma sia ancora più giusto adesso rafforzare questo comune percorso di intenti.

Andiamo al voto (e quando questo articolo sarà pubblicato, poco tempo ci dividerà dalle elezioni), memori della lunga e a tratti estenuante battaglia sostenuta, grati a chi l'ha condivisa contro prevenzioni, preclusioni, imposizioni. Difendiamo l'avvenire, con la 508. Il tempo e i fatti ci daranno ragione.

Piero Gargiulo

Legge 508

Riforma delle Accademie di belle arti, dell'Accademia nazionale di danza, dell'Accademia nazionale di arte drammatica, degli Istituti superiori per le industrie artistiche (ISIA), dei Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati

Art. 1 (Finalità della legge)

1. La presente legge è finalizzata alla riforma delle Accademie di belle arti, dell'Accademia nazionale di danza, dell'Accademia nazionale di arte drammatica, degli Istituti superiori per le industrie

artistiche (ISIA), dei Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati.

Art. 2 (*Alta formazione e specializzazione artistica e musicale*)

1. Le Accademie di belle arti, l'Accademia nazionale di arte drammatica e gli ISIA, nonché, con l'applicazione delle disposizioni di cui al comma 2, i Conservatori di musica, l'Accademia nazionale di danza e gli Istituti musicali pareggiati costituiscono, nell'ambito delle istituzioni di alta cultura cui l'articolo 33 della Costituzione riconosce il diritto di darsi ordinamenti autonomi, il sistema dell'alta formazione e specializzazione artistica e musicale. Le predette istituzioni sono disciplinate dalla presente legge, dalle norme in essa richiamate e dalle altre norme che vi fanno espresso riferimento.

2. I Conservatori di musica, l'Accademia nazionale di danza e gli Istituti musicali pareggiati sono trasformati in Istituti superiori di studi musicali e coreutici, ai sensi del presente articolo.

3. Il Ministro dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica esercita, nei confronti delle istituzioni di cui all'articolo 1, poteri di programmazione, indirizzo e coordinamento sulla base di quanto previsto dal titolo I della legge 9 maggio 1989, n. 168, e nel rispetto dei principi di autonomia sanciti dalla presente legge.

4. Le istituzioni di cui all'articolo 1 sono sedi primarie di alta formazione, di specializzazione e di ricerca nel settore artistico e musicale e svolgono correlate attività di produzione. Sono dotate di personalità giuridica e godono di autonomia statutaria, didattica, scientifica, amministrativa, finanziaria e contabile ai sensi del presente articolo, anche in deroga alle norme dell'ordinamento contabile dello Stato e degli enti pubblici, ma comunque nel rispetto dei relativi principi.

5. Le istituzioni di cui all'articolo 1 istituiscono e attivano corsi di formazione ai quali si accede con il possesso del diploma di scuola secondaria di secondo grado, nonché corsi di perfezionamento e di specializzazione. Le predette istituzioni rilasciano specifici diplomi accademici di primo e secondo livello, nonché di perfezionamento, di specializzazione e di formazione alla ricerca in campo artistico e musicale. Ai titoli rilasciati dalle predette istituzioni si applica il comma 5 dell'articolo 9 della legge 19 novembre 1990, n. 341. Con decreto del Presidente del Consiglio dei ministri, adottato su proposta del Ministro dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica, di concerto con il Ministro per la funzione pubblica, previo parere del Consiglio nazionale per l'alta formazione artistica e musicale (CNAM), di cui all'articolo 3, sono dichiarate le equipollenze tra i titoli di studio rilasciati ai sensi della presente legge e i titoli di studio universitari al fine esclusivo dell'ammissione ai pubblici concorsi per l'accesso alle qualifiche funzionali del pubblico impiego per le quali ne è prescritto il possesso.

6. Il rapporto di lavoro del personale delle istituzioni di cui all'articolo 1 è regolato contrattualmente ai sensi del decreto legislativo 3 febbraio 1993, n. 29, e successive modificazioni e integrazioni, nell'ambito di apposito comparto articolato in due distinte aree di contrattazione, rispettivamente per il personale docente e non docente. Limitatamente alla copertura dei posti in organico che si rendono disponibili si fa ricorso alle graduatorie nazionali previste dall'articolo 270, comma 1, del testo unico delle disposizioni legislative vigenti in materia di istruzione, relative alle scuole di ogni ordine e grado, approvato con decreto legislativo 16 aprile 1994, n. 297, come modificato dall'articolo 3, comma 1, della legge 3 maggio 1999, n. 124, le quali, integrate in prima applicazione a norma del citato articolo 3, comma 2, sono trasformate in graduatorie ad esaurimento. Per le esigenze didattiche derivanti dalla presente legge cui non si possa far fronte nell'ambito delle dotazioni organiche, si provvede esclusivamente mediante l'attribuzione di incarichi di insegnamento di durata non superiore al quinquennio, rinnovabili, anche ove temporaneamente conferiti a personale incluso nelle predette graduatorie nazionali. Dopo l'esaurimento di tali graduatorie, gli incarichi di insegnamento sono attribuiti con contratti di durata non superiore al quinquennio, rinnovabili. I predetti incarichi di insegnamento non sono comunque conferibili al personale in servizio di ruolo. Il personale docente e non docente, in servizio nelle istituzioni di cui all'articolo 1 alla data di entrata in vigore della presente legge con rapporto di lavoro a tempo indeterminato, è inquadrato presso di esse in appositi ruoli ad esaurimento, mantenendo le funzioni e il trattamento complessivo in godimento. Salvo quanto stabilito nel secondo e nel terzo periodo del presente comma, nei predetti ruoli ad esaurimento è altresì inquadrato il personale inserito nelle graduatorie nazionali

sopraindicate, anche se assunto dopo la data di entrata in vigore della presente legge.

7. Con uno o più regolamenti emanati ai sensi dell'articolo 17, comma 2, della legge 23 agosto 1988, n. 400, su proposta del Ministro dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica di concerto con il Ministro della pubblica istruzione, sentiti il CNAM e le competenti Commissioni parlamentari, le quali si esprimono dopo l'acquisizione degli altri pareri previsti per legge, sono disciplinati:

- i requisiti di qualificazione didattica, scientifica e artistica delle istituzioni e dei docenti;
- i requisiti di idoneità delle sedi;
- le modalità di trasformazione di cui al comma 2;
- i possibili accorpamenti e fusioni, nonché le modalità di convenzionamento con istituzioni scolastiche e universitarie e con altri soggetti pubblici e privati;
- le procedure di reclutamento del personale;
- i criteri generali per l'adozione degli statuti di autonomia e per l'esercizio dell'autonomia regolamentare;
- le procedure, i tempi e le modalità per la programmazione, il riequilibrio e lo sviluppo dell'offerta didattica nel settore;
- i criteri generali per l'istituzione e l'attivazione dei corsi, ivi compresi quelli di cui all'articolo 4, comma 3, per gli ordinamenti didattici e per la programmazione degli accessi;
- la valutazione dell'attività delle istituzioni di cui all'articolo 1.

8. I regolamenti di cui al comma 7 sono emanati sulla base dei seguenti principi e criteri direttivi:

- a) valorizzazione delle specificità culturali e tecniche dell'alta formazione artistica e musicale e delle istituzioni del settore, nonché definizione di standard qualitativi riconosciuti in ambito internazionale;
- b) rapporto tra studenti e docenti, nonché dotazione di strutture e infrastrutture, adeguati alle specifiche attività formative;
- c) programmazione dell'offerta formativa sulla base della valutazione degli sbocchi professionali e della considerazione del diverso ruolo della formazione del settore rispetto alla formazione tecnica superiore di cui all'articolo 69 della legge 17 maggio 1999, n. 144, e a quella universitaria, prevedendo modalità e strumenti di raccordo tra i tre sistemi su base territoriale;
- d) previsione, per le istituzioni di cui all'articolo 1, della facoltà di attivare, fino alla data di entrata in vigore di specifiche norme di riordino del settore, corsi di formazione musicale o coreutica di base, disciplinati in modo da consentirne la frequenza agli alunni iscritti alla scuola media e alla scuola secondaria superiore;
- e) possibilità di prevedere, contestualmente alla riorganizzazione delle strutture e dei corsi esistenti e, comunque, senza maggiori oneri per il bilancio dello Stato, una graduale statizzazione, su richiesta, degli attuali Istituti musicali pareggiati e delle Accademie di belle arti legalmente riconosciute nonché istituzione di nuovi musei e riordino di musei esistenti, di collezioni, biblioteche, ivi comprese quelle musicali, degli archivi sonori, nonché delle strutture necessarie alla ricerca e alle produzioni artistiche. Nell'ambito della graduale statizzazione si terrà conto, in particolare nei capoluoghi sprovvisti di istituzioni statali, dell'esistenza di Istituti non statali e di Istituti pareggiati o legalmente riconosciuti che abbiano fatto domanda, rispettivamente, per il pareggiamento o il legale riconoscimento, ovvero per la statizzazione, possedendone i requisiti alla data di entrata in vigore della presente legge;
- f) definizione di un sistema di crediti didattici finalizzati al riconoscimento reciproco dei corsi e delle altre attività didattiche seguite dagli studenti, nonché al riconoscimento parziale o totale degli studi effettuati qualora lo studente intenda proseguirli nel sistema universitario o della formazione tecnica superiore di cui all'articolo 69 della legge 17 maggio 1999, n. 144;
- g) facoltà di convenzionamento, nei limiti delle risorse attribuite a ciascuna istituzione, con istituzioni scolastiche per realizzare percorsi integrati di istruzione e di formazione musicale o coreutica anche ai fini del conseguimento del diploma di istruzione secondaria superiore o del proseguimento negli studi di livello superiore;
- h) facoltà di convenzionamento, nei limiti delle risorse attribuite a ciascuna istituzione, con istituzioni universitarie per lo svolgimento di attività formative finalizzate al rilascio di titoli universitari da parte degli atenei e di diplomi accademici da parte delle istituzioni di cui all'art. 1;
- i) facoltà di costituire, sulla base della contiguità territoriale, nonché della complementarietà e inte-

grazione dell'offerta formativa, Politecnici delle arti, nei quali possono confluire le istituzioni di cui all'articolo 1 nonché strutture delle università. Ai Politecnici delle arti si applicano le disposizioni del presente articolo;

l) verifica periodica, anche mediante l'attività dell'Osservatorio per la valutazione del sistema universitario, del mantenimento da parte di ogni istituzione degli standard e dei requisiti prescritti; in caso di non mantenimento da parte di istituzioni statali, con decreto del Ministro dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica le stesse sono trasformate in sedi distaccate di altre istituzioni e, in caso di gravi carenze strutturali e formative, soppresse; in caso di non mantenimento da parte di istituzioni pareggiate o legalmente riconosciute, il pareggiamento o il riconoscimento è revocato con decreto del Ministro dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica.

9. Con effetto dalla data di entrata in vigore delle norme regolamentari di cui al comma 7 sono abrogate le disposizioni vigenti incompatibili con esse e con la presente legge, la cui ricognizione è affidata ai regolamenti stessi.

Art. 3 (*Consiglio nazionale per l'alta formazione artistica e musicale*)

1. È costituito, presso il Ministero dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica, il Consiglio nazionale per l'alta formazione artistica e musicale (CNAM), il quale esprime pareri e formula proposte:

- a) sugli schemi di regolamento di cui al comma 7 dell'articolo 2, nonché sugli schemi di decreto di cui al comma 5 dello stesso articolo;
- b) sui regolamenti didattici degli istituti;
- c) sul reclutamento del personale docente;
- d) sulla programmazione dell'offerta formativa nei settori artistico, musicale e coreutico.

2. Entro un anno dalla data di entrata in vigore della presente legge, con decreto del Ministro dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica, previo parere delle competenti Commissioni parlamentari, espresso dopo l'acquisizione degli altri pareri previsti per legge, sono disciplinati:

a) la composizione del CNAM, prevedendo che:

1) almeno i tre quarti dei componenti siano eletti in rappresentanza del personale docente, tecnico e amministrativo, nonché degli studenti delle istituzioni di cui all'articolo 1;

2) dei restanti componenti, una parte sia nominata dal Ministro dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica e una parte sia nominata dal Consiglio universitario nazionale (CUN);

b) le modalità di nomina e di elezione dei componenti del CNAM;

c) il funzionamento del CNAM;

d) l'elezione da parte del CNAM di rappresentanti in seno al CUN, la cui composizione numerica resta conseguentemente modificata.

3. In sede di prima applicazione della presente legge e fino alla prima elezione del CNAM, le relative competenze sono esercitate da un organismo composto da:

a) quattro membri in rappresentanza delle Accademie e degli ISIA;

b) quattro membri in rappresentanza dei Conservatori e degli Istituti musicali pareggiati;

c) quattro membri designati in parti eguali dal Ministro dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica e dal CUN;

d) quattro studenti delle istituzioni di cui all'articolo 1;

e) un direttore amministrativo.

4. Le elezioni dei rappresentanti e degli studenti di cui al comma 3 si svolgono, con modalità stabilite con decreto del Ministro dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica da pubblicare nella Gazzetta Ufficiale, entro tre mesi dalla data di entrata in vigore della presente legge, presso il Ministero dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica, sulla base di liste separate, presentate almeno un mese prima della data stabilita per le votazioni.

5. Per il funzionamento del CNAM e dell'organismo di cui al comma 3 è autorizzata la spesa annua di lire 200 milioni.

Art. 4 (*Validità dei diplomi*)

1. I diplomi conseguiti presso le istituzioni di cui all'articolo 1 anteriormente alla data di entrata in

vigore della presente legge mantengono la loro validità ai fini dell'accesso all'insegnamento e ai corsi di specializzazione.

2. I diplomi conseguiti al termine di corsi di didattica, compresi quelli rilasciati prima della data di entrata in vigore della presente legge, danno titolo di accesso alle scuole di specializzazione di cui all'articolo 4, comma 2, della legge 19 novembre 1990, n. 341. Tali diplomi, ove rilasciati prima dell'attivazione delle predette scuole, sono considerati validi per l'accesso all'insegnamento, purché il titolare sia in possesso del diploma di scuola media superiore e del diploma di conservatorio o di accademia.

3. Per i diplomati presso le istituzioni di cui all'articolo 1, che ne facciano richiesta entro il termine di tre anni dalla data di entrata in vigore della presente legge, purché in possesso di diploma di scuola secondaria di secondo grado, sono istituiti appositi corsi integrativi della durata minima di un anno, al fine del conseguimento dei diplomi accademici, secondo modalità e criteri stabiliti con i regolamenti di cui all'articolo 2, comma 7, lettera h).

Art. 5 (*Edilizia*)

1. Alle istituzioni di cui all'articolo 1 si applica la normativa vigente in materia di edilizia universitaria.

Art. 6 (*Diritto allo studio*)

Agli studenti delle istituzioni di cui all'articolo 1 si applicano le disposizioni di cui alla legge 2 dicembre 1991, n. 390, e successive modificazioni.

Art. 7 (*Norma transitoria e finale*)

I regolamenti didattici delle istituzioni di cui all'articolo 1 disciplinano le modalità per il passaggio degli studenti ai nuovi ordinamenti didattici, ferma restando la possibilità per gli stessi di completare i corsi iniziati.

Art. 8 (*Disposizioni per la regione Valle d'Aosta e per le province autonome di Trento e di Bolzano*)

1. Nella regione Valle d'Aosta e nelle province autonome di Trento e di Bolzano, il perseguimento delle finalità della presente legge è realizzato nel rispetto degli statuti di autonomia e delle relative norme di attuazione.

Art. 9 (*Norme finanziarie*)

1. Con decreto del Ministro del tesoro, del bilancio e della programmazione economica, di concerto con i Ministri della pubblica istruzione e dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica, si provvede a ripartire gli attuali stanziamenti iscritti all'unità previsionale di base 11.1.1.2 (Istruzione artistica - Strutture scolastiche) dello stato di previsione del Ministero della pubblica istruzione, per la loro assegnazione al predetto stato di previsione e a quello del Ministero dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica, in relazione alle esigenze di funzionamento, rispettivamente, degli istituti di istruzione artistica che permangono nella competenza del Ministero della pubblica istruzione e delle istituzioni riordinate o costituite a norma della presente legge.

2. All'onere derivante dall'attuazione della presente legge, comprensivo dei costi per la realizzazione dei corsi di cui all'articolo 2, commi 5 e 8, lettera d), nonché all'articolo 4, comma 3, valutato in lire 11 miliardi a decorrere dall'anno 1999, si provvede mediante corrispondente riduzione dello stanziamento iscritto, ai fini del bilancio triennale 1999-2001, nell'ambito dell'unità previsionale di base di parte corrente "Fondo speciale" dello stato di previsione del Ministero del tesoro, del bilancio e della programmazione economica per l'anno 1999, allo scopo parzialmente utilizzando l'accantonamento relativo al Ministero della pubblica istruzione.

3. Il Ministro del tesoro, del bilancio e della programmazione economica è autorizzato ad apportare, con propri decreti, le occorrenti variazioni di bilancio.

Il Tango

di Guido Da Verona

Questa intensa e appassionata pagina dedicata alla danza che fu il cavallo di battaglia di Rodolfo Valentino e tratta da Lettere alle sartine d'Italia (ossia "Le piccole clarisse del ditale"), appartiene ad uno scrittore i cui libri andarono a ruba negli anni Venti: Guido Da Verona, o più esattamente Guido Verona, un ebreo modenese ricco, colto e raffinato con la vocazione del dandy. Autore di romanzi dai titoli suggestivi e compiaciuti come Mimi Bluette o Sciogli la treccia Maria Maddalena, Da Verona ironizzò su tutto e su tutti con piglio spericolato, dissacrando vivi e morti e spingendosi fino ad una gustosissima parodia dei Promessi Sposi. Ma anche prendendosi in giro. "È una cosa davvero assurda" - ebbe a dire della propria professione - "fabbricare questi meccanismi di parole che si chiamano libri... Quando penso che tutta la vita è racchiusa nelle 25 lettere dell'alfabeto, che ironia!" Per un po' le cose andarono a gonfie vele, senonché, quando il suo respiro, resogli sempre più affannoso dalla censura, rischierà di fermarsi a causa delle leggi razziali, stanco ormai di sacrificare gli altri sul patibolo del sarcasmo, il pungente scrittore sceglierà come atto finale il suicidio. In tal modo battendo sul tempo i suoi aguzzini. L'ultima beffa di un viveur che, sia pur tutto protesato verso Montparnasse, non disdegnava la sua "dolce Ghirlandina".

Erede legittima dei Mauri costruttori dell'Alhambra, la Spagna è certo la creatrice delle più belle danze che si conoscano al mondo, e basti per tutte parlare dell'antichissimo tango, emigrato dalla sognante Arabia, per la terra dei "conquistadores" e degli "hidalgos", nelle infinite "pampas" dell'Argentina. Là prese quel color di sogno e d'inafferrabilità che hanno le musiche dei popoli profondamente feriti nell'anima da un secolare esilio.

La Spagna è la più infallibile tempista, la più ricca ed ispirata creatrice di danze che possieda l'ara di Tersicore. Vi consiglio, ballerine di tutte le terre, di farvi condurre nei primi passi da un autentico hidalgo spagnolo. Se il Francese saprà essere maestro nel dedicarvi un bel complimento, se l'Inglese, uomo pratico, vi darà senza offendervi un pugno di sterline, se l'Italiano, poco esperto in entrambe queste arti, vi saprà nondimeno far comprendere molte cose di natura più intima - ed il Tedesco vi schiaccerà i piedi, - lo Spagnolo, chiunque egli sia, vi darà il tempo infallibile di ogni ballo senza mai errare d'un quarto di semitono. Egli è nato per combattere i tori, per inginocchiarsi davanti alle processioni e per danzare in modo perfetto le danze più belle del mondo.

Ciò basterebbe per salvare un popolo, se anche non sapesse far altro.

Ed è la Spagna infatti che ha creato il tango, poiché la sua derivazione araba si perde nella notte dei tempi; ed era, presso gli Arabi, una danza erotica e liturgica, di cui solo certe cadenze e certi residui di danza del bacino si sono tramandati nell'attuale tango della Pampa.

Non sarà mai detto a sufficienza quanto il tango nazionale argentino differisca dalle chirurgiche storpiature cui venne sottomesso per opera dei mimi danzanti e degli efebidi di tutti i paesi della terra.

Il tango è - senza paragone - la più vera danza che sia esistita. Se questa parola "danza" può avere un senso il quale immedesima e confonda il prestigio di una musica penetrante come la nostalgia del cuore che desidera e che ama, con la tristezza vogliosa che incute la flessibilità del corpo femminile, con la gioia tentatrice di allontanarlo da se stessi e d'impadronirsene, con la febbre un po' tinta di misticismo e di solitudine che può dare il profumo della verginità nel mezzo di una prateria sconfinata, - e quel non so che di oscuro, d'irrimediabile, di appassionato, di esiliato, di nostalgico, nel quale si compendia, in antichissime note di musica, tutto il senso millenario d'una razza: - questo è il tango.

Ragione e sentimento in musica: un binomio indissolubile

Breve excursus, quasi per appunti pensato e steso¹

di **Gastone Zotto**

Fin dall'antichità mai è stato possibile, nè, a nostro avviso, mai lo sarà in futuro, separare in musica l'aspetto logico da quello emozionale. Il primo emerge dalla *ratio*, dalla *mathesis*, dal *logos*, dalla teoresi, dalla scienza, dal rapporto numerico, dal calcolo, dalla misura e, allargando un po', dalla regola, dalla grammatica, dalla trattatistica, dalle *proportiones* tra tempi (*tempus*) e tra numeri di vibrazioni (intervalli), ecc. inerenti alla musica; il secondo corrisponde al sentimento, all'emozione, alla *delectatio*, agli affetti, ed anche da questo versante allargando un po', all'estro, all'istinto, alla spinta dionisiaca, e così via. In maggiore o minore misura l'uno e l'altro sono sempre inerenti sia in chi compone, sia in chi ascolta la musica. Dalla notte dei tempi essi sempre sono compresenti nella mente (*ratio*) e nell'animo (emozione) di chi incontra la musica, avvicinandosi nel prevalere e nel caratterizzare di conseguenza compositori, forme, stili ed epoche storiche.

1- L'emozione in musica

- [*L'emozione in musica*] sembra essere addirittura il primo spunto del proprio esistere. Hegel ci viene incontro sostenendo che proprio le 'interiezioni',² da considerarsi come la più viva e spontanea espressione del sentimento, vengono a costituire, in assoluto, il 'punto di partenza' dell'esprimersi umano e quindi anche dell'esprimersi in musica.

- [*L'emozione in musica*] costituisce lo scopo primario perfino del parlare espressivo. In proposito Kant³ sostiene che già il cadenzare parlato comporta una 'modulazione' affettiva.

- [*L'emozione in musica*] sta alla base di tutte le teorie etiche applicate alla musica che la storia ci offre: siano esse filosofiche, teologiche o musicologiche, secondo il principio che, attraverso il sentire, la musica domina, ammaestra e forma l'animo umano (= dimensione etica).

- [*L'emozione in musica*] ha trovato la sua principale sistematizzazione teoretica in Platone e in Aristotele; sistematizzazione così puntuale e perfetta da attraversare sostanzialmente inalterata - fino ad oggi - tutta la storia del pensiero teologico e filosofico occidentale.

2- Momenti in cui emerge o prevale l'aspetto emotivo

1) [*L'aspetto emotivo in musica*] appare per la prima volta in Damone⁴ di Atene nel V° sec. a. C.

«L'essenza della musica consiste - egli afferma - nella sua facoltà di creare un movimento nella anima (kinein thn yuchn, framm. 18, Lasserre).»⁵

2) [*L'aspetto emotivo in musica*] e la relativa forte valenza etico/formativa della musica vengono assunti come nettamente prevalenti in tutto il pensiero dell'antichità greca e latina.

3) [*L'aspetto emotivo in musica*] domina pure su tutto il pensiero filosofico del primo millennio;

4) [*L'aspetto emotivo in musica*] viene sostanzialmente ripreso sia da Agostino (con riferimento a Platone), sia da Tomaso d'Aquino (con riferimento ad Aristotele);

5) [*L'aspetto emotivo in musica*] per la chiesa, fin dalle sue origini in modo sostanzialmente continuativo fino ad oggi, sia nel suo disporre disciplinare, sia nel suo pensare teologico, è invalso come principale chiave interpretativa della musica. La lettura etica della musica non ha mai abbandonato il pensiero della chiesa evidenziandone la possibile pericolosità formativa per i fede-

li, 'se' e quando essa venisse inserita nell'ambito religioso liturgico.

6) [*L'aspetto emotivo in musica*] nel medioevo viene chiaramente represso dalle autorità ecclesistiche. Esso risultava così fortemente sollecitato dai cantori e sperimentato dai fedeli presenti al rito, da rendere necessario l'intervento disciplinare da parte delle autorità ecclesiastiche. E' il caso, nel sec. XII, dell'abate Aelred di Rievaulx il quale

«...deplora, a proposito del canto liturgico, le alterazioni della voce, diventate abituali, che renderebbero il canto ora lungo, ora sincopato, simile a nitriti. Talvolta il cantante non canta, limitandosi a sussurrare a bocca aperta, come se gli si fosse mozzato il fiato. Quindi torna a imitare l'agonia dei moribondi e l'estasi dei sofferenti: le labbra si contraggono, le spalle sono scosse, tutto il corpo si muove con gesti buffoneschi...»⁶

Erano i tempi in cui il papato da Gregorio VII (1073-1085) a Innocenzo III (1198-1216) da corpo ecclesiastico ed amministrativo del proprio territorio diventò impositivamente strumento teocratico di governo di tutta la cristianità dell'occidente; tempi, di conseguenza, in cui vescovi ed abati pretendevano di esercitare a pieno titolo sia il potere spirituale, sia quello temporale. Di riscontro però, erano anche i tempi in cui, per merito dei cosiddetti *clerici vagantes* e della relativa nascente goliardia, si andava mettendo in atto una prima progressiva reazione nei confronti della plurisecolare egemonia culturale del clero e si andava formando in musica quel 'coraggioso' repertorio satirico goliardico (definito più tardi *Carmina Burana*, *Cantabrigensia*, *Rivipullensia* e *Arundelliana*), caratterizzato da violenti e ripetuti attacchi contro le autorità religiose del tempo. Ma l'impositività clericale non andò significativamente diminuendo se, ancora nel secolo XIV, Simon Tunstade senza mezzi termini denuncia e deplora come

«...taluni, eseguendo canti liturgici, procedano a scatti e con contrazioni del corpo, quasi che siano scossi dalla febbre (*quod valde inhonestum est*)»⁷

7) [*L'aspetto emotivo in musica*] in tutto il periodo del tardo medioevo (dall'anno 1000 al 1500 circa) camminò come un grande fiume sotterraneo. Ci si incontra con il realizzarsi di una grande rivoluzione nell'arte musicale in corrispondenza al nascere, allo svilupparsi e al fiorire della polifonia. Un'arte, che solo apparentemente vive di freddo calcolo sulle frequenze consonantiche, ma che in realtà vive essenzialmente nella ricerca e nell'adozione «delle note che si amano»,⁸ come le avrebbe definite secoli più tardi lo stesso W. A. Mozart; nella ricerca, cioè, delle intervallarietà contemporaneamente belle e dilettevoli, frutto di esperienze dell'orecchio e non certo di calcoli matematici. Anche per la Chiesa vanno maturando forti mutazioni interne.

«Questo periodo corrisponde [...] alla crisi dei principi universalitici della chiesa e dell'impero, e al tramonto della dottrine che ad essi si riconnettono. La crisi della scolastica e della speculazione metafisica (leggi: filosofico-teologica. n. d. a.) riaccende l'interesse per il mondo fisico e per le scienze matematiche, fra cui anche la musica in quanto appartenente al *Quadrivium*.»⁹

Sono secoli in cui, dal punto di vista accademico, sembra prevalere il rigore razionale della trattazione teoretica.¹⁰ Nella realtà compositiva e nella pratica esecutiva, perfino in quella chiesastico-liturgica, si sfocerà invece nello splendore musicale del contrappuntare quattrocentesco (Umanesimo) tanto contenuto e rigoroso, quanto ricco di sublime emozione artistica; splendore emozionale, che troverà i suoi punti culminanti dapprima nei grandi compositori del trecento: Guillaume de Machault (1300/05 - 1377), Jacopo da Bologna (sec. XIV°), F. Landino (1335 ca - 1397) e poi in quelli del quattrocento: Guillaume Dufay (1400 ca - 1474), J. Ocheghem (1428 ca - 1495), J. Obrecht (1450 - 1505), J. Tinctoris (teorico e compositore) (1435 ca - 1511), H. Fink (teorico e compositore) (1445

-ca - 1527), fino al divino Josquin des Pres (1440 ca - 1521).

6) [*L'aspetto emotivo in musica*] torna ad emergere sempre più chiaramente nel sec. XVI°. Il Rinascimento musicale, aggiungendovi una crescente esaltazione del sentimento, eredita dal quattrocento, in particolar modo dai modelli fiamminghi, non soltanto il rigore teoretico e la complessità contrappuntistica (*ratio*), ma 'anche' se non 'soprattutto' la soavità espressiva. Dal suo più grande e significativo rappresentante Giovanni Pierluigi da Palestrina nasce infatti una polifonia divinamente calcolata e nel medesimo tempo divinamente espressiva. Qui il sentimento è esaltante, proprio perchè contenuto e velato da una *techne*¹¹ assolutamente impeccabile ed inimitabile. In quest'epoca d'oro dello scrivere polifonico perfino la parola del testo liturgico che lo supporta diventa veicolo di una perfetta espressività musicale, comunque già sufficiente a se stessa. Questo per dire che, a nostro parere, in Palestrina già le note in se stesse sollecitano e sostengono al massimo livello sia il sentimento, sia la *ratio*, e già da sole raggiungono, forse a prescindere perfino dalla parola, un livello di assoluta classicità artistica; questo per sostenere la tesi che in Palestrina già siano state raggiunte *ante litteram* le caratteristiche proprie della "musica assoluta". Naturalmente, nell'epoca, la *ratio* in musica non rimase certo orfana di grandissime firme, come quella di Vicente Lusitano (? sec. XVI - ? dopo il 1553), Nicolò Vicentino (1511-1576), di Gioseffo Zarlino (1517-1590), Vincenzo Galilei (1520-1591), di Giovanni Maria Artusi (1540-ca- 1613), di Girolamo Diruta (1550 ca - ?). Il prestigio e il valore di questi teorici della musica sembrano suggerire il principio che tutti i periodi d'oro in musica sgorgano dalla sinergia del miglior produrre compositivo con il miglior produrre teoretico.¹²

7) [*L'aspetto emotivo in musica*] trova nell'epoca moderna il suo periodo d'oro. A partire dalla seconda metà del '500 fino a tutto l'800 (età moderna) si registra nel pensiero sia musicale, sia filosofico (non certo in quello teologico) un recupero pieno del sentimento in musica attraverso (1) l'origine e lo sviluppo del Melodramma, (2) l'elaborazione e la definizione della «teoria degli affetti»,¹³ ed infine (3) attraverso l'instaurarsi dell'estetica romantica dell'800.

3- La *ratio* in musica

- [*La ratio in musica*] corrisponde alla *mathesis*, al *logos*, alla scienza, alla teoria, al rapporto numerico e, di seguito, alla trattazione, alla grammatica, alla regola, al calcolo, all'elaborazione di proporzioni, nessi e connessi fra elementi strutturanti la musica, come durate, altezze, note, gruppi di note, elementi formali, ecc.

- [*La ratio in musica*], sulla pista aperta da Pitagora,¹⁴ fa riferimento in prevalenza al rapporto numerico fra le altezze, dal quale sortisce tutto il sistema del fare musica: note, intervalli, modi, ritmi, armonia,...

- [*La ratio in musica*], almeno a prima vista e all'atto pratico, sembra corrispondere alla *pars maior et prior* del fare compositivo, anche se, a nostro avviso, essa non costituisce affatto lo specifico del comporre musicale.

Sarebbe veramente assurdo pensare che i musicisti dalle origini abbiano cominciato consultando i matematici e deciso dogmaticamente di dare per base al sistema musicale la scala dei suoni i cui numeri di rispettive vibrazioni formassero fra loro una progressione aritmetica, o una progressione geometrica, o una qualsiasi altra specie numerica razionale»¹⁵

- [*La ratio in musica*] nel tardo medioevo, cioè dopo il mille, ufficialmente prende il sopravvento, essendo inserita la musica nel Quadrivio della arti matematiche: aritmetica, geometria, musica e astronomia. In quel periodo prevale il rigore razionale anche nel settore teologico. Sono questi i tempi di S. Tomaso e della stesura della sua monumentale *Summa theologiae*. In musica, cessa l'omofonia, cui corrisponde una certa fissità di tipo timbrico (i limiti dell'estensione vocale la impongono) ed una certa staticità melodica (i limiti del riferimento tonale sono impositivi), per dar

spazio e sviluppo alla polifonia, che convoglia la logica per così dire ‘statica’ della melodia omofonica in quella più diveniristica della concatezione intervallare di stampo aristotelico. Una logica musicale, cioè, che sposta la tessitura musicale, per usare una metafora, dal tradizionale succedersi diacronico e monocromatico di note (= melodia monodica) ad un innovativo succedersi tanto sincronico quanto diacronico, tanto policromo quanto prospettico di temi e intervalli.¹⁶ Al succedersi melodico tra note (singola melodia) subentra il succedersi polifonico tra accordi (più melodie contrappuntantesi fra loro). Fondato sul principio che un intervallo più imperfetto tende per natura a uno più perfetto, il comporre polifonico con il suo poliedrico costituirsi suppone una crescente complessità elaborativa con tensione teleologica di tipo tipicamente aristotelico e richiede un forte rigore intellettuale.

«Il concetto di musica nel tardo Medioevo fu dunque, in quanto orientato alla polifonia (le cui norme di sintassi musicale erano regole di progressione), per un aspetto matematico, per l’altro dinamico o teleologico»¹⁷

- [*La ratio in musica*] da Guido d’Arezzo in poi prende il volto della trattatistica ad un tempo scientifica, tecnica e grammaticale. Appaiono i numerosi e grandi trattatisti, di cui già parliamo in precedenza, i quali lungo i secoli hanno dato o tentato di dare alle opere musicali del loro tempo una spiegazione scientifico-teoretica¹⁸ oltre che una sistematizzazione grammaticale il più possibile coerente con i principi assunti in partenza (= codificazione teoretica e compositiva).

- [*La ratio in musica*] trova nel ‘400 il costituirsi di una grande complessità di principi e regole, che, a loro volta, in mano a grandissimi compositori, daranno vita al ricchissimo e bellissimo rapporto imitativo polifonico tipico della Scuola fiamminga e, un secolo più tardi, daranno vita alla bellezza apollinea delle composizioni rinascimentali (G.P. da Palestrina, O. di Lasso, ecc.).

- [*La ratio in musica*] venne in qualche modo trascurata, anzi combattuta a partire dalla seconda metà del ‘500. La Camerata fiorentina, i primi compositori del melodramma e *in un certo senso*¹⁹ lo stesso Monteverdi, decisi propulsori dell’espressività emotiva della parola messa in musica, misero in atto una progressiva espulsione della *mathesis* dal pensiero e dal giudizio musicale (= melodramma).

- [*La ratio in musica*] sopravvisse qual fiume sotterraneo anche nel pieno fulgore del melodramma. Anche questa epoca di secondo ‘600 e primo ‘700, in cui regnò sovrana la carica emotiva del cantare melodrammatico, portò a compimento sistematizzazioni di rigoroso raziocinio formale, come la forma fuga, che trovò in Bach il suo insuperabile cultore e, seppur un po’ più tardi, la forma sonata bitematica tripartita, che verso la fine del ‘700 troverà nella prima scuola viennese e, più esattamente, nella cosiddetta ‘forma sonata’ di Haydn la sua espressione paradigmatica. Stava per essere coniato ad opera di Johann Nikolaus Forkel (1788)²⁰ il concetto di “logica musicale”, che vede la musica come obbligate concatenazione di nessi e processi tematico-motivici, armonico-tonali, timbrico formali. Stava per essere legittimato quel modo tutto razionale di interconnettere gli elementi in musica, che darà vita nell’800 ed ancor più nel nostro secolo “all’istituzione dell’approccio analitico alla musica”.

- [*La ratio in musica*] trova nelle musiche del periodo classico (Haydn, Mozart e il primo Beethoven) il punto di appoggio più adeguato per una sua piena riemersione nei confronti del sentimento. Il fatto che la musica quartettistica e sinfonica caratterizzante quel periodo abbandoni la parola, si costruisca unicamente sui rapporti tra suoni, diventi ‘musica puramente strumentale o assoluta’ ed assuma le connotazioni della più perfetta classicità, trascina, per così dire, il conseguente pensiero teoretico musicale a vedere soltanto nella *ratio* la fonte originaria della musica. Trascorsero più o meno una cinquantina di anni dall’apparire di quelle musiche perchè il pensiero teoretico attraverso la voce autorevole di Eduard Hanslik prendesse chiaramente posizione in merito. 1854 è la data di pubblicazione del suo capolavoro “*Vom Musikalisch-Schönen (Il bello musicale)*”. In polemica a con le correnti diffuse posizioni di esaltazione della musica come sentimento egli afferma:

«In primo luogo si stabilisce come «scopo» e funzione della musica il dover essa suscitare «sentimenti» o «bei sentimenti». In secondo luogo si designano i sentimenti come il «contenuto» che la musica rappresenta nelle sue opere. Le due affermazioni hanno questo di simile, che l'una è tanto sbagliata quanto l'altra.»²¹

In una musica, il vero contenuto sta nella forma, che trova nel tema e nella successiva elaborazione tutta la sua essenza.

«La musica consta di serie di suoni, di forme sonore: queste non hanno altro contenuto se non se stesse. Esse ricordano ancora una volta l'architettura e la danza, che parimenti ci presentano bei rapporti senza contenuto determinato. Ciascuno può caratterizzare e definire l'effetto di un pezzo musicale secondo la propria individualità; ma il contenuto del pezzo non è altro se non le forme sonore udite, perchè i suoni non solo sono ciò con cui la musica si esprime, ma anche sono l'unica cosa espressa»²²

Egli pone poi le condizioni per uno svincolo totale dell'appreriazione estetica di tipo filosofico da quella di tipo poetico (leggi: strutturale analitico), che avverrà inizialmente verso la fine dell'800 e integralmente in tutto il '900.

«L'espressione estetica di una musica - egli sostiene - può inoltre dirsi graziosa, dolce, vivace, energica, elegante, fresca: tutte idee le quali nelle relazioni dei suoni trovano una manifestazione sensibile».²³

Ma a questo risultato psicologico - egli sostiene - è possibile pervenire «senza pensare al significato etico che essi hanno per la vita psicologica dell'uomo».²⁴

«Se dunque la musica non ha la facoltà di esprimere il contenuto dei sentimenti, che cosa può rappresentare di essi? Solo la "dinamica". La musica può imitare il moto di un processo psichico secondo le sue diverse fasi: presto, adagio, forte, piano, crescendo, diminuendo. Ma il movimento non è che una particolarità, un momento del sentimento, non il sentimento stesso»

In buona sostanza, Hanslick propone una lettura della musica dalla parte del compositore, il quale nel suo lavoro sempre artigianale ricerca niente più che ricchezza di relazioni, misura nelle proporzioni, chiarezza e pregnanza strutturale.

- [*La ratio in musica*] trova le premesse per una successiva vera rivoluzione ermeneutica del musicale nel conio, per allora soltanto intuitivo, del concetto di "logica musicale" di Johann Nikolaus Forkel (1788), e soprattutto nella separazione di Hanslick tra l'originario della musica e il sentimento (che considera conseguente, non già costitutivo della musica). Fino al termine dell'800 c'è il primato dell'estetica filosofica, quella che tutti i grandi pensatori dell'epoca romantica hanno abbracciato e approfondito, quella che da sempre riferisce il giudizio sulla base di una dimensione fenomenologica (= percezione), quella che, quasi sostituendosi alla carente ricerca teologica, porta la musica alle soglie della trascendenza e della esperienza mistica. Con cenni di progressiva maturazione già all'interno di tutto l'800 fino all'inizio del '900 prende piede ufficialmente una estetica 'poetica', che, mediante l'analisi strutturale del brano musicale, ripone l'artisticità nella sua pura rapportazione costruttiva a prescindere dalla *cognitio sensitiva*. In verità, la tradizionale *lectio* estetica non fu mai in grado di descrivere e dimostrare il bello come fenomeno concreto, dovendo per sua natura partire da posizioni essenzialmente di principio o tipicamente filosofiche. La *lectio* analitico-strutturale, invece, si rivolge al fenomeno concreto, alla singola partitura ed evita ogni partenza a-prioristica, attua (dalla parte del compositore) o riconosce (dalla parte dell'ascoltatore)

la logica, lo sviluppo, il nesso e la ricchezza di relazioni, l'unità e le derivazioni strutturali; lavora, in una parola, un po' con l'ottica del compositore, che nello scrivere inevitabilmente assume l'atteggiamento 'poetico', nel senso più etimologico di 'poietico'. Questa nuova prospettiva di interpretazione della musica comporta una svolta epocale analoga a quella impressa da Guido monaco all'inizio del secondo millennio: non si parte più dall'*a priori* filosofico, ma dalla concretezza del documento. Essa sembra far cessare definitivamente il periodo, in cui la musica era patrimonio di esercizio intellettuale, di concetti filosofici resi applicati e percettibili, in cui veniva considerata come riflesso dell'ordine divino o cosmico, oppure come strumento di educazione morale, ma non veniva studiata come fatto a sè, nella sua concretezza, oggi si direbbe, nella sua matericità. Allora, i brani scelti riflettevano e dovevano riflettere i principi filosofici o morali già assunti. Da un secolo circa a questa parte sta affermandosi il periodo dell'«analisi musicale» (tuttora in pieno vigore), che già ha conosciuto nomi di grande importanza come Heinrich Schenker (1868-1935) (approccio fenomenologico), Leonard Meyer e Rudolph Rétzi (1885-1957) (approccio psicologico), Allen Forte (approccio insiemistico), Jean Jacques Nattiez (1945) e Elisabeth Morin (approccio semiotico). L'analisi strutturale costituisce sicuramente l'ultima spiaggia della *mathesis* in musica.

- [La *ratio in musica*] in qualsiasi modo essa operi, da sola, basta a originare l'arte? I capitoli seguenti cercheranno di dare una risposta del tutto particolare derivata dalla logonica. Per ora, ci si limita ad anticipare semplicemente che, a nostro avviso, la musica originariamente prende esistenza da un rapporto mentale (*ratio*) ben differenziato e per sua natura gratificante (= emozionante). Più avanti si vedrà come questo rapporto sia sicuramente una *ratio*, ma una *ratio sui generis*, perchè non corrispondente al significato che da sempre noi diamo al cosiddetto 'ragionare in senso logico', per corrispondere piuttosto ad un chiamare in causa il proprio cervello (capacità rapportativa) nei confronti di un proprio intimo sentire o dissentire di fronte ad un oggetto percepito (ascoltatore) o rappresentato (compositore). Si vedrà, allora, come questa nostra posizione, assumendo strumenti di indagine del tutto nuova, finirà per non respingere, semmai per 'ri/assumere' e 'ri/fondere' in modo nuovo le tradizionali valenze derivabili tanto dall'emozione, quanto dalla *ratio*. La prima in corrispondenza della citata gratificazione percettiva, che a nostro avviso è certamente e per natura sua *dilectio* eticamente pura,²⁵ la seconda in corrispondenza della posizione tutta mentale e quindi razioinante del rapporto valutativo.

Gastone Zotto

¹ Il presente saggio è tratto dal primo capitolo di un più ampio lavoro di ricerca del medesimo autore. Questo lavoro è di prossima pubblicazione e apparirà con il titolo *Musica e liturgia. Il «bello musicale» come «itinerarium mentis in Deum»*.

² Cfr. H.H. Eggebrecht in *Cos'è la musica?* op. cit. p. 26-27. L'autore ci avverte che le "interiezioni" di Hegel non sono databili.

³ In *Critica del giudizio*, par. 53.

⁴ A conferma che ragione e sentimento sono un binomio indissolubile sta il fatto piuttosto curioso che Damone di Oa, essendosi accorto come i diversi "modi" musicali differissero fra loro non solo per la diversa combinazione fisico vibratoria, ma anche per i diversi effetti da essi impressi nell'animo umano, ha così parlato nella sua qualità di importante esponente dell'estetica pitagorica.

⁵ A. Plebe, *Estetica musicale*, in *La musica*, sotto la guida di Guido M. Gatti, a cura di Alberto Basso, Prima parte Enciclopedia storica, Torino, UTET, 1966, vol. II, p. 341.

⁶ Migne, *Patrologia latina* 195, 571, in C. Dahlhaus, *Che cos'è la musica?*, op. cit. p. 28

⁷ Coussemaker, *Scriptores* IV, 251, in C. Dahlhaus, *Che cos'è la musica?*, op. cit. p. 28.

Questo medesimo richiamo si renderebbe oggi altrettanto necessario nei confronti di molta musica di chiara ascendenza canzonettistica tutt'oggi eseguita in chiesa durante i riti liturgici con l'illusoria speranza di favorire la fattiva partecipazione dell'assemblea alla celebrazione. Si vedono così spesso pur bravi giovani cantare o suonare in chiesa, letteralmente dondolandosi su ritmi solo illusoriamente religiosi, perchè nella realtà si tratta di ritmi e di andamenti melodici tipicamente ballabili e tranquillamente inseribili in una balera. Nè più meraviglia la partecipazione di un frate al Festival di Sanremo 2000, quasi a determinare un gemellaggio significativo tra le due maniere di produrre musica. L'adozione di un ritmo funzionale al movimento ballabile del corpo non è certo compatibile con lo spirito del rito sacro. Perlomeno lo stridente

conflitto fra le due diverse funzioni non ne dovrebbe consentire l'adozione. «*Quod valde inhonestum est!*», tuonerebbe l'appena citato Simon Tunstade. Si ritiene che, oggi, nei confronti di questa musica verrebbe provvidenziale da parte delle competenti autorità una opportuna presa di posizione. E' davvero paradossale constatare invece come oggi in Italia in un normale matrimonio, ad esempio, sia consentita l'esecuzione di numerosi canti ballabili 'sacri' per chitarra e gruppo giovanile e sia rigorosamente vietata anche la sola esecuzione organistica dell'Ave Maria di Schubert. Non si contesta quest'ultima (posizione), ma non si può certo lodare la prima.

⁸ Cfr. P. Lasserre, *Filosofia del gusto musicale*, (trad. di Enrico Polo) Milano, Curci E. 5639 C., 1954, p. 65. Tit. orig.: *Philosophie du gout musical*, Paris, Bernard Grasset editeur, s. d.

⁹ Andrea Lanza, *Profilo di storia della musica colta occidentale* in *La nuova enciclopedia della musica*, Garzanti, Milano, Garzanti, 1983, p. 842

¹⁰ Nel trecento «...anche la musica e i musicisti, a poco a poco emancipandosi dalla subordinazione alla chiesa, possono circolare più liberamente.» A. Lanza, *Profilo di storia della musica colta occidentale*, op. cit. p. 842. I principali teorici del trecento e del quattrocento sono Johannes de Muris (1290 ca - 1351 ca), Philippe de Vitry (1291-1361), Prosdocius de Beldemandis (Padova 1380 ca - 1428), Marchetto da Padova (sec. XIV^o), Johannes Tinctoris (1435-1511), Adam von Fulda (1445 ca-1505), Heinrich Fink (1445 ca - 1597) e Gaffurio Franchino (1451-1522).

¹¹ Aspetto assimilabile alla *ratio* in musica.

¹² Ci sembra di rilevare inoltre come a partire dall'inizio del primo millennio il momento teoretico in musica abbandoni progressivamente l'alveo del pensiero filosofico per andare sempre più verso quello scientifico e trattatistico/grammaticale, ed inoltre, come quest'ultimo vada sempre più assunto e svolto da personaggi ricchi anche di grande, talora grandissima esperienza compositiva. Appena qualche nome di portata indubbiamente storica: J. Tinctoris, H. Fink, Nicolò Vicentino, Vincenzo Galilei, Diruta, H. Purcell, Fux, Rameau, P. Vallotti, G. Martini, G. Tartini, su fino ad A. Schoenberg, I. Strawinskij, O. Messiaen, P. Boulez,...

¹³ Secondo la «teoria degli affetti», che caratterizza l'ultima parte del '500, tutto il '600 e una buona metà dell'700, il risultato emotivo costituisce addirittura lo scopo primo tanto del comporre, quanto dell'ascoltare musica. L'emozione vi figura sovrana sia come oggetto dell'esprimersi, sia come meta dell'effetto.

¹⁴ Pur considerandolo effetto e non causa, i pitagorici non ignoravano l'aspetto emotivo della musica, quando con tutta schiettezza affermavano che «...i numeri sono i musicisti del cielo» (da P. Lasserre, *Filosofia del gusto musicale*, op. cit. p. 65).

¹⁵ P. Lasserre, *Filosofia del gusto musicale*, op.cit., p. 9.

¹⁶ Detto in termini propri, nel fare polifonico: (a) per *policromo* si intende un logico o regolato succedersi diacronico di temi imitativamente distribuiti su varie altezze, mentre (b) per *prospettico* si intende un logico o regolato succedersi di intervalli contrappuntisticamente distribuiti e consonanticamente finalizzati.

¹⁷ Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Was ist Musik?*, Wihlelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1985. Trad. *Cos'è la musica?*, Bologna, Il Mulino, Traduzione di A. Bozzo, 1988, p. 33.

¹⁸ Nel senso dato al termine "scienza" da parte dei pensatori medievali, che solevano definirla "*cognitio per causas*".

¹⁹ Per Monteverdi si ritiene doveroso aggiungere la precisazione '*in un certo senso*', nella consapevolezza che egli era un perfetto conoscitore e non certo un avversario delle tecniche polifoniche. Le sue opere ne sono la prova più indiscutibile riprova. E' pensabile, anzi, che Monteverdi arrivi al melodramma e al concetto della musica schiava della parola proprio in quanto (1) porta a compimento la perfezione formale del comporre polifonico palestriniano, (2) comprende e coglie gli esplosivi segreti emotivi che questo contiene e cela, e (3) riesce infine a trasferirli, potenziandoli, anche nel suo comporre drammatico (= stile concertato e melodramma).

²⁰ Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) musicologo e compositore. Le sue lezioni presso l'università di Gottinga furono seguite da alcuni tra i maggiori esponenti del romanticismo tedesco, come W.H. Humboldt, A. Schlegel, I. Tiek e Wackenroder.

²¹ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst, Leipzig*, 1854. Tard. it.: *Il bello musicale*, introduzione e traduzione di Mariangela Donà, Firenze, Giunti-Martello, 1978, p. 9.

²² Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit. p. 126

²³ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit. p. 23.

²⁴ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, op. cit. p. 23

²⁵ Corrisponde infatti alla piacevolezza insita in ogni 'bel' vedere o 'bel' ascoltare, alla piacevolezza o entusiasmo derivabile, ad esempio, dall'ammirare una villa palladiana o dal contemplare una cascata o un panorama. Fin dai primi tempi i padri della chiesa mettevano in guardia contro la musica *luxurians*, quella che 'molcisce le orecchie', quella che Clemente Alessandrino definisce "*impudica et incitans ad libidinem, aliquando limphata et insana*" (*Stromata* VI, 11 PG IX, 311). Ma ormai da qualche secolo a questa parte tutti musicologi, pensatori e normali ascoltatori concordano nell'affermare che dalla tradizionale musica polifonica ed ancor più da quella detta "pura" o "assoluta" (almeno quella priva di qualsiasi finalità descrittiva o pratica) altro non si può ricavare - per dirla con S. Ambrogio - che una "*dulcem laetitiae suavitatem*" (in *Expos. in Lucam*, lib. VII, n. 237, PL XV, 1853), un'*edoné*, una piacevolezza eticamente pura proveniente da una sorta di contemplazione su 'suoni belli'.

Omaggio a Gianandrea Gavazzeni

di Roberto Iovino

“Chissà se se lo sarebbe immaginato quando era giovane qui a due passi a discutere di si bemolli e di si naturali coi vecchi cantanti in disuso di avere una commemorazione al suo Carlo Felice. Averglielo predetto, immagino che frasi ironiche sarebbero uscite dalla sua bocca...”. Era il 28 dicembre 1995 quando nell’Auditorium del Carlo Felice appena intitolato a Eugenio Montale (alla vigilia delle celebrazioni per il centenario della sua nascita) Gianandrea Gavazzeni ricordava con affetto e simpatia l’amico poeta in un intervento che sarebbe poi stato riportato in un volume (*Montale, la musica e i musicisti*), probabilmente l’ultimo scritto dell’illustre direttore d’orchestra. A Gianandrea Gavazzeni è dedicato un bel libro recentemente edito da Grafica & Arte. *Gianandrea Gavazzeni, musica come vita* è stato curato da Luciano Alberti e dal nipote del Maestro Giovanni e propone una serie di testimonianze di Sylvano Bussotti, Silvio Cerruti, Simone Facchinetti, Mina Gregori, Dante Isella, Fiamma Nicolodi, Franco Serpa, Alessandro Solbiati e Corrado Stajano.

Personalità di vasta cultura umanistica, compositore oltre che direttore, musicista raffinato e *curioso*, coraggioso difensore di autori ed esperienze non alla moda (si pensi alla sua opera a favore del primo Novecento italiano, l’amore per *Parisina*, ma anche per *L’aviatore Dro* di Pratella, suo ultimo impegno teatrale), il Maestro bergamasco è stato protagonista di straordinarie stagioni musicali, amico di compositori e di scrittori, animatore di vivaci dibattiti culturali. Di queste preziose discussioni, delle innumerevoli battaglie condotte da Gavazzeni nel mondo della musica per salvarlo dal rischio della *routine*, si leggono nel libro testimonianze importanti, come quella di Goffredo Petrassi raccolta da Luciano Alberti: “Parlare di Gavazzeni è per me una grande emozione perché egli è stato uno dei confratelli, degli amici più cari, più intensi, più affettivamente e culturalmente vicini che ho avuto la fortuna di avere nella vita. Si sa chi è stato Gavazzeni: un uomo straordinario, un uomo che ha vissuto non soltanto per la musica, ma per la musica in quanto cultura; la musica era quindi soltanto una parte della sua vita, dei suoi interessi. Episodi da raccontare? Ne avrei moltissimi. Uno degli ultimi: ci fu un’esecuzione del mio *Magnificat* a Milano, con l’Orchestra della Rai diretta da Gianandrea Gavazzeni. E stranamente in questa esecuzione - bellissima - io sentivo tutti i momenti della nostra frequentazione, della nostra amicizia, dei nostri rapporti, dei nostri confronti, dei nostri contrasti. Era una esecuzione che rimandava indietro nel tempo: quindi era di una giustezza e di un’autenticità straordinarie. Questo era il miracolo di Gavazzeni. In quell’esecuzione c’era tutto, c’era il passato, il presente, il ricordo...”. Illustrato da splendide fotografie, immagini di concerti, di opere, di incontri straordinari, il volume affronta l’uomo e l’artista Gavazzeni, il suo itinerario artistico incredibilmente ricco, oltre sessant’anni di presenza sul podio: presenza lucida, efficace, illuminante. Una lezione di vita e intelligenza interpretativa. Ed emerge, naturalmente, anche l’uomo di cultura appassionato lettore e scrittore, collezionista di poeti, ricercatore di edizioni antiche, conversatore finissimo. Un uomo d’altri tempi la cui scomparsa ha chiuso davvero un’epoca.

Chi scrive ha avuto la fortuna di incontrare Gavazzeni in diverse occasioni e di rimanere affascinato dal suo eloquio, dalla sua semplicità, ma anche dalla sua *verve* ironica e pungente. Torna alla mente, in particolare, l’ultima intervista in occasione della direzione al Carlo Felice di Genova di *Loreley*. Lo andai a trovare in albergo, appena arrivato per iniziare le prove. Il Maestro amava moltissimo Genova che aveva frequentato soprattutto nell’immediato dopoguerra, legandosi d’amicizia con il compositore Luigi Cortese. Mi parlò a lungo dei suoi ricordi genovesi e dei poeti liguri da lui prediletti. Nell’intervista pubblicata su un settimanale, per un terribile errore di stampa, il poeta Sbarbaro divenne *Barbaro*. Gavazzeni si divertì moltissimo e mi dettò una ironica, ma decisa lettera di rettifica. Pochi giorni dopo, nella recensione dell’opera di Catalani, per un’altra tragica svista tipografica, la danza delle Ondine divenne la danza delle *Mondine* quasi che dal Reno ci si fosse trasferiti sulle rive del Po. Signorilmente Gavazzeni si astenne da ulteriori commenti.

Breve introduzione al basso continuo

di **Pietro Avanzi**

5- L'aspetto filologico

L'attenersi esclusivamente al testo originale, pur costituendo la premessa metodologica indispensabile per un corretto inizio, può condurre a grossolani errori o a interpretazioni arbitrarie se le edizioni a stampa appartengono a editori diversi o i manoscritti non sono autografi. È consigliabile perciò una lettura analitica e comparata, quindi critica, affinché il testo sia inserito in quella dimensione storica, stilistica, formale ed estetica cui appartiene (Urtext). Il testo, manoscritto o stampato, deve comunque essere rispettato nella sua "oggettività", riservando all'apparato critico gli interventi esterni del realizzatore o del revisore.

Nel B.c., oltre ai refusi tipografici per nulla infrequenti, i maggiori inconvenienti si riscontrano soprattutto nella numerica italiana, in quanto raramente curata o così puntuale da condizionare l'intervento del cembalista. La necessità di segni o figure sopra o sotto la linea del basso non sempre è condivisa da tutti i musicisti. Diverse sono quindi le motivazioni dei compositori italiani nelle loro prefazioni o dei teorici nei loro trattati come si evince nei seguenti autori.

Agazzari, nella composizione *Sacrarum Laudum* (Roma 1603), avverte: "(...) *che per mancanza della stampa non havendo potuto segnare li # e li b cioè le terze maggiori e minori, e numeri sopra le note conforme al bisogno loro, vogli l'organista porger l'orecchio ai cantanti, e secondar la tessitura, se già non volesse segnarli con la penna rivedendoli prima...*". G. B. Fergusio, nei *Motetti e Dialoghi* (Venezia 1612), scrive di non "*aver segnato tutte le consonanze come alcuni usano, ma solo le più necessarie per non confonder, rimettendo questo a giudizio dell'Organista, qual o per pratica e scienza dell'Arte, o per prontezza di orecchia e di mano le farà senza che sijno segnate...*". G. Brunetti, nei *Salmi intieri concertati* (Venezia 1625), aggiunge: "*non ho voluto mettervi abachi (segni o numeri) per gli accompagnamenti presupponendo che l'Organista havendo risguardando alle note antecedente e susseguente, con dare anco l'orecchio alle parti che cantano, possi facilmente venire in cognitione dalle loro relazioni gli accompagnamenti che se li devono*".

Una divertente battuta, ma molto significativa, la si incontra in un breve passo numerato inserito nel concerto per violino RV 340 F.I n. 141, *fatto per Pisendel*, di Vivaldi. Nel terzo tempo il musicista vi colloca alcune cifre precisandone il motivo con la seguente colorita espressione: "*per li coglioni*".³³

Per i teorici è sufficiente citare una frase di Gasparini e stabilire un confronto col contemporaneo De Saint Lambert. Nel trattato del primo il valore delle cifre appare subordinato ai moti del basso, e anche quando esse sono presenti occorre sempre riferirsi alle regole di quei moti affinché siano evitate interpretazioni affrettate o discutibili o improprie. A p. 47 Francesco scrive: "*Si avverta, che in queste Cadenze maggiori si richiedono sempre gli accennati Accompagnamenti, benché per il più non si trovino alla nota altri segni che questi 3.4.3., overo 7.6.5., e alle volte niente*". I numeri indicati da Gasparini sono volutamente incompleti, in quanto le armonie non sono tre ma quattro come esigono le cadenze composte maggiori (quinta o settima, quarta con sesta e quinta con quarta in terza). Lambert insegna le regole per ben accompagnare le note numerate con uno o più numeri nelle tre posizioni (esempi realizzati), rimandando al cap. VII quelle per individuare i numeri quando il basso continuo non è numerato o lo è in modo poco fedele. Nel francese viene dopo ciò che nell'italiano rappresenta la sostanza stessa dell'armonico pratico al cembalo. Era ancora lontana nel lucchese l'idea di un apprendimento che non avesse le sue solide basi sulla conoscenza del contrappunto. L'accompagnatore estemporaneo doveva imparare a destreggiarsi con abilità, davanti ad una parte come quella del continuo, indipendentemente dalla presenza o meno dei numeri.

Nelle composizioni italiane con B.c. si osserva in genere quanto segue: alcune comportano la presenza di una numerica completa o sufficiente, altre appena accennata, altre ancora con diverse cifre errate, o mal collocate o superflue, o con la sola parte del basso senza alcun segno. Questa eterogenea situazione, meno evidente nella produzione transalpina, sposta l'importanza del criterio filologico dal brano musicale alla conoscenza delle tecniche compositive e strumentali del periodo. Una ricostruzione attendibile può quindi essere possibile soltanto se più fattori vengono fatti concorrere per la sua stesura, e se si trasferisce sulla carta quanto di meglio si riesce a trovare estemporaneamente. Non si tratta di sostituire la prassi storica, perché l'apprendimento dovrà comunque effettuarsi tramite una diretta e completa pratica strumentale su materiali d'epoca, ma di una scelta tendente a "perfezionare" sempre di più tale prassi con ricerche, analisi e confronti. Forse in questo modo si riuscirà a mitigare quell'alone di aleatorietà e di anarchia che ancora la pervade. Simile posizione è decisamente avvalorata anche da numerose testimonianze come quelle, per citarne alcune, relative ai Madrigali di L. Luzzaschi (facsimile ed. S.P.E.S.), alla realizzazione manoscritta dell'op. V di Corelli da parte di A. Tonelli (Modena Biblioteca Comunale), a quella di Heinichen riccamente commentata di una cantata di A. Scarlatti (vedi Bülow op. cit. cap. IX), o ancora a quella di H. N. Gerber sopra una sonata di T. Albinoni (cfr. nota 4).

6- Definizione e modi dell'accompagnamento

Le forme musicali del periodo barocco contengono generalmente, come struttura portante, una linea o parte strumentale incompleta armonicamente detta basso continuo. Accompagnare significa quindi aggiungere qualcosa di complementare a ciò che è dato per rendere più piena, completa e interessante la sonorità nel suo insieme. Dal momento che le forme musicali da accompagnare differiscono per quantità qualità e destinazione, diversi sono di conseguenza i modi dell'accompagnamento.

Pietro Della Valle,³⁴ che distingue la musica in contrappunto suono e canto, parla del suono in questi termini: *"Il suono si dee considerare diversamente, secondo che in diversi modi si suole adoperare; perché altro è sonar solo, altro sonare in compagnia d'altri strumenti, o di voci, o di voci e di strumenti insieme, e altro sonare per reggere un coro"*. In sintesi egli afferma che nel suonare solo fanno bene tutti i *"maggiori artifici del contrappunto"*; nel suonare insieme con altri strumenti si richiedono invece *"le grazie dell'arte"* e lo *"accomodarsi con tutti gli altri"*; nel suonare in compagnia delle voci tutti gli strumenti - in quanto servono o sostengono le voci - devono avere per fine soltanto *"il bene accompagnare"*; infine il suonare per reggere un coro deve essere il più semplice di tutti (*"con buone consonanze e con graziosi accompagnamenti che secondino le voci con garbo"*). Dal testo si evince pure che il suonatore, in veste di accompagnatore, deve rispettare l'espressione e lo stile del brano, osservando a quale genere (da chiesa o da camera o teatrale) appartiene la composizione, e se si tratta di un recitativo, di un'aria, di una danza, di una cantata, di una sonata o di altre forme.

Infine può succedere che chi accompagna debba suonare da solo, oppure rendere interessanti certi bassi statici o privi di canto o suono. In questi casi, come consigliano i teorici, è necessario dimostrare inventiva, buon gusto e particolari doti di fantasia, evitando comunque di eccedere o di uscire dalla natura della composizione. L'ultimo avvertimento di Guidotti recita quanto segue: *"Il segno f significa incoronata, la quale serve per pigliar fiato, et dar un poco di tempo a fare qualche motivo"*.³⁵ Interessante è pure la prima istruzione di Schütz: *"La parte dell'Evangelista in un'opera per organo può essere cantata col positivo (...) a piacere. (...) Ma all'organista, che vuole rappresentare bene il suo personaggio, bisogna ricordare che finché il falso bordone indugia su una nota, egli può fare sull'organo con la mano eleganti e appropriati passaggi, che diano a quest'opera, come a tutti gli altri falso bordoni, il senso giusto, altrimenti essi non raggiungono il debito effetto"*.³⁶ Ancora più esplicito Penna: *"Che nelli ritornelli, o pause, poste per riposo del cantante, l'organi-*

sta suoni alquanto di suo capriccio, imitando l'arietta, o altro allegro, cantato di fresco".³⁷

7- Gli strumenti del continuo

La parte del basso può essere eseguita o realizzata (non in senso armonico) da strumenti diversi tanto a corde che a fiato. L'uso di questi strumenti e la loro scelta dipendono dallo stile, dall'organico suggerito dai compositori, dalla destinazione delle composizioni e da altri fattori. Studi particolari e approfonditi sono perciò necessari se si vuole rispettare il carattere dei brani musicali e le intenzioni dei musicisti-teorici, soprattutto quando si esegue la produzione musicale della prima metà del XVII secolo.³⁸

Il continuo può essere suonato dall'organo o dal cembalo in unione con la viola da gamba o col violoncello (alle volte anche col violone o col contrabbasso) e, nella maggior parte dei casi, col fagotto. La scelta di alcuni strumenti non presenta normalmente delle difficoltà riguardo il Concerto grosso o altre forme di musica d'insieme. La situazione è leggermente diversa quando ci si riferisce prevalentemente alla sonata solistica col continuo. Si è soliti ricorrere, per eliminare qualsiasi discussione, alla seguente perentoria affermazione di C. Ph. E. Bach: "*La più perfetta formula d'accompagnamento con un solista, e contro la quale nessuno può esprimere argomenti contrari, è quella di uno strumento a tastiera affiancato da un violoncello*".³⁹ È difficile evitare di precisare che, trattandosi di una affermazione assoluta, essa annulla di fatto qualsiasi considerazione storica dipendente dal tempo e dallo spazio (stili diversi). Soltanto uno studio analitico e comparato dei documenti può confermare o meno la dogmaticità del musicista-teorico. È sufficiente comunque rifarsi al padre Sebastian per indebolire quanto asserito dal figlio: le sei sonate per violino e cembalo (BWV 1014-19) non richiedono necessariamente la presenza di un violoncello o di una viola da gamba. In un manoscritto di tre distinti copisti sembra che l'uso della viola da gamba fosse lasciato alla discrezionalità degli esecutori.⁴⁰ Se poi si passa alle composizioni con solista e B.c. per l'organo, allora quella presenza raramente è richiesta o appare opportuna. Inoltre nei trattati di Penna e Gasparini non si parla affatto della formula perfetta del figlio di Bach. Infine nelle sonate con il basso per il cembalo il violoncello si pone sovente come facoltativo, o poco gratificante se le sonate sono per violoncello.⁴¹

8- La didattica

La Didattica, come parte della Pedagogia, si occupa dell'insegnamento e del suo metodo. Una volta limitati i contenuti di una particolare disciplina, quella rivolta allo studio del B.c., si stabiliscono i margini operativi relativamente ai fini e ai metodi di tale specifica materia. Avendo già chiarito che i fini si collocano nella possibilità di pervenire ad una sufficiente preparazione per ben suonare e accompagnare direttamente sulla parte, non rimane che parlare brevemente dei metodi o procedimenti che implicano tali finalità.

Se si considerano i quasi duecento anni di storia del B.c. nella loro globalità, il discorso rischia di perdersi in una miriade di situazioni più o meno contrastanti, certamente dispersive o comunque di poca utilità. Occorre operare delle scelte significative, sia per inquadrare meglio le ragioni di tali scelte, che per soffermarsi su ciò che maggiormente si collega alla prassi in generale e a quella italiana in particolare.

Partendo dalla conoscenza di Metodi, Regole e Trattati manoscritti o stampati, reperibili nelle biblioteche o in edizioni facsimili o in caratteri moderni, si stabilisce una divisione tra la produzione italiana e quella transalpina in genere (Germania, Francia, ecc.), e un'altra concernente la diversità di consistenza e d'importanza dei medesimi trattati, in quanto si fanno sempre più completi a partire dal sec. XVIII. I tedeschi infatti si distinguono, fra le tante, per queste tre fondamentali pubblicazioni: di Heinichen del 1728, di Mattheson del 1731 e soprattutto, per le attuali scuole nordiche (Ger-

mania, Olanda, Belgio), di C. Ph. E. Bach del 1762 (seconda parte). Ritengo superfluo parlare delle peculiarità di ognuno dei tre trattati o saggi, non essendo determinanti per la prassi italiana, allo stesso modo delle pubblicazioni teoriche di Rameau a partire dal 1722 in poi, le quali non lo sono neppure nei confronti di quelle tedesche citate. Sarà bene chiarire che ciò non autorizza lo studioso a ignorarle, tutt'altro, soltanto che si ritiene opportuno concentrare l'interesse sulla realtà italiana per essere sufficientemente rappresentativa e autonoma.

I trattati e le regole autoctoni per imparare a suonare sopra la parte, assumono una certa ampiezza a partire dagli Albori... di Penna, per caratterizzarsi come fondamentali e specifici nel Manoscritto R1⁴² e nell'Armonico pratico... di Gasparini.

Al di là delle particolarità di ogni autore: Penna realizza a poche parti, Gasparini non realizza i moti del basso, ecc., il problema consiste in qualcosa che collega direttamente le strutture del continuo (i moti del basso, le cadenze, le scale, ecc.) alle regole sulle consonanze e dissonanze della tecnica contrappuntista, così come ci è stata tramandata nei manuali del Seicento, ed esaurientemente riproposta dal Tevo nel Musico Testore.

Per la prassi sull'improvvisazione concernente formule-tipo adatte ad una immediata realizzazione estemporanea di base, occorre fare riferimento al terzo libro di Penna, cap. IX Delle Cadenze, che introduce il "Circolo, o Ruota delle Cadenze" per ogni ordine, o al cap. VIII del trattato di Gasparini dove si legge, a partire da p. 83, quanto segue: "*Per assicurarsi nel modo di circolar tutti i Toni...*". Questo metodo, fondato sulla trasportabilità di moduli o stilemi, si trasformerà per le scale armonizzate in sistema con F. Champion, come si può evincere dal titolo della sua op. II pubblicata a Parigi nel 1716: Traité de composition, selon le règles des octaves de musique. Non diversamente F. Fenaroli il quale, nelle sue Regole musicali..., sostiene la necessità propedeutica di esercitarsi giornalmente in tutte le scale maggiori e minori utilizzando costantemente le tre posizioni melodiche di ottava, quinta e terza.

Dai Partimenti della scuola napoletana proviene poi la possibilità di seguire anche la gradualità nel metodo di apprendimento diretto sulla tastiera, particolarmente efficace a partire da quelli manoscritti di Durante e di Paisiello.⁴³ Per i partimenti di Paisiello, essendo stati composti per *Sua Altezza Imperiale La gran Duchessa Di tutte le Russie*, disponiamo pure di una numerica assolutamente eccezionale sul piano didattico (buona anche in Durante ma raramente completa e costante).

Nella prima metà del Seicento facevano riferimento al continuo anche coloro che dovevano alle volte improvvisare le proprie singole parti strumentali, ornandole con diversi e variati contrappunti.⁴⁴ Quello che tutti dovrebbero quindi affrontare, come *conditio sine qua non* per una completa e seria formazione, è lo studio del contrappunto e della diminuzione. Sia il contrappunto che la diminuzione, in quanto presenti nei rispettivi trattati e nella produzione musicale dei secoli XVI e XVII, non possono essere ignorati o studiati superficialmente, visto che rappresentano un legame oggettivo e condizionante con quella lontana ed eterogenea realtà musicale.

Infine una *vexata quaestio* non ancora completamente chiarita riguarda i margini di tolleranza riservati agli errori armonici, soprattutto alle ottave e quinte consecutive. Se si volessero confrontare gli esempi di Heinichen con quelli di C. Ph. E. Bach, si scoprirebbe qualcosa di significativo: realizzazioni piene di concessioni nel primo e sempre perfette nel secondo. Imprintare lo studio del B.c. italiano privilegiando l'importantissimo *Saggio* del figlio di Bach, vuol dire porsi nell'ambito di una sensibilità fortemente accademica che non sempre si concilia con la prassi reale, così come si evince in Bianciardi, Agazzari, Penna, Pasquini, Gasparini, Manfredini, Heinichen, Muffat, Pasquali,⁴⁵ o nel territorio italiano almeno fino a tutto il XVIII secolo e parte del XIX.⁴⁶

La prassi italiana, per la sua inventiva, originalità e dinamicità, non necessita della conoscenza di quella francese o tedesca se non per ragioni storico-culturali. Sono infine dell'idea, una volta stabilite le proprietà formali di ognuna, che si debba tendere ad un superiore lavoro di sintesi⁴⁷ che rimetta quanto più possibile in discussione, o sia rivolto verso un fine che sembra aleggiare nel tutto: la varietà in funzione del bello musicale.⁴⁸

Pietro Avanzi

³³ Questa l'osservazione di Malipiero (ed. Ricordi Tomo 323 anno 1960): "*Si vede che colui che accompagnava al clavicembalo non era molto intelligente se aveva bisogno dei numeri per seguire il violino*". Vivaldi vuole in realtà evidenziare la non necessità della numerica. Chi si fosse posto al cembalo per la realizzazione del continuo doveva essere in grado di farlo indipendentemente dall'esistenza o meno delle cifre (non limitata intelligenza ma inadeguata preparazione). Sono dell'idea che, nella scelta vivaldiana di porre i numeri 7-6 soltanto in alcune battute del terzo tempo, si celi lo spirito ironico e sottilmente canzonatorio dei veneziani. Si ricorda che il passo, sèguito di note discendenti di grado, rientrava in una delle regole più semplici e chiare di tutta la casistica concernente i moti del basso.

³⁴ P. Della Valle: Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata. Il discorso dello studioso (1586-1640) venne terminato il 16 gennaio 1640 e pubblicato da A. F. Gori nel 1713 in Firenze, con inizio alla p. 249 dei Trattati di musica di G. B. Doni. Le citazioni sono tratte da A. Solerti: L'Origine del Melodramma Torino 1903, alle pp. 156 (per suonare da soli), 159-160 (per suonare in compagnia di strumenti e di voci e per reggere un coro). A p. 149 si legge la distinzione della musica in contrappunto suono e canto e in "musica detta assolutamente".

³⁵ A. Guidotti: Prefazione alla Rappresentazione di Anima e Corpo di E. Del Cavaliere Roma 1600. L'incoronata merita uno studio a parte per essere la Rappresentazione piena di quel simbolo. Soltanto per averne un'idea nel primo numero: *Il tempo, il tempo fugge*, l'incoronata compare 22 volte su 64 battute, e 4 su 11 nel seguente *Choro a 4*. La prefazione contiene poi l'avvertimento più importante per la prassi italiana, in quanto ne rivela i seguenti tre elementi decisivi: secondare chi canta, senza diminuire e pieno. Vedi terza parte dell'articolo "Ardo ma non ardisco" pubblicato nel n. 9/97 di questo periodico.

³⁶ H. Schütz: Introduzione alla Historia Der (...) Aufferstehung (...) Jesu Christi Dresda 1623.

³⁷ L. Penna (op. cit.) terzo libro cap. XIV terza regola.

³⁸ L. Cervelli: Del sonare sopra il basso con tutti gli stromenti in Rivista Musicale Italiana LVII 1955 pp. 121-135. Cfr. anche nota 44.

³⁹ C. Ph. E. Bach: Versuch über die wahre Art das clavier zu Spielen Berlino 1762 Introduzione § 9. Nella traduzione italiana (cfr. nota 12) si legge a p. 24 dell'introduzione.

⁴⁰ A. Basso: Frau Musica La vita e le opere di J. S. Bach, due voll., Torino 1983, EDT/Musica. Nel primo vol., alla fine di p. 617, si coglie la seguente precisazione: "*(...) col / Basso per Viola da Gamba accompagnata / se piace...*".

⁴¹ Anche considerando soltanto i seguenti titoli: Sonate a violino e violone o cimbalo (op. V di Corelli) e, secondo la prima edizione a stampa del Bortoli, Sonate a violino e Basso per il Cembalo (op. II di Vivaldi), non si riuscirebbe a formulare una regola valida per entrambe le opere. Le sonate di Corelli sembrano indicare che il violone possa essere usato al posto del cembalo o viceversa, mentre quelle di Vivaldi dovrebbero escludere il violoncello, se non si leggesse alla fine della stampa musicale, tra le opere pubblicate dal Bortoli, quanto segue: Sonate a violino e basso per il violoncello. Inoltre, se nelle sonate di Corelli si utilizzasse il violone e non il cembalo, resterebbe pur sempre da spiegare la presenza delle cifre nella parte del Basso continuo. Personalmente non trovo che stiano male insieme lo strumento solista e il cembalo, purché sia ben realizzata la parte del basso e la sonorità del cembalo sufficiente a sostenere quella dello strumento solista. Lo stesso vale naturalmente se al cembalo si volesse affiancare un violoncello per rafforzare la parte del basso. Ritengo infine che il cembalo si possa sacrificare in favore del violoncello tutte le volte che le realizzazioni fossero prive dei presupposti di equilibrio, di coerenza e di gradimento estetico (armonie appropriate, piene e ben eseguite).

⁴² Regole per accompagnar sopra la parte (...) d'autore incerto (Roma ca 1710) Accademia dei Lincei Fondo Chiti. Il manoscritto contiene un'arietta accompagnata con note estranee alle armonie (acciacature) di particolare interesse (gusto dell'orecchio e pienezza dell'armonia). Per una verifica si consiglia la trascrizione presente alle pp. 288-89 del volume Il basso continuo di F. Del Sordo ed. Euganea 1996.

⁴³ Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso fondamentale, Del signor Maestro Giovanni Paisiello composte per ... (S. Pietroburgo 1782) Bologna Biblioteca Martini.

⁴⁴ Nel fondamentale saggio: L'accompagnamento degli Istrumenti nei Melodrammi italiani della prima metà del Seicento di Luigi Torchi (Rivista Musicale Italiana 1894 fascicolo primo) si sostiene che "*la conoscenza esatta del contrappunto*" (p. 32) non fosse pretesa soltanto dal clavicembalista o dall'organista ma anche dai suonatori di tromba di trombone e di corno.

⁴⁵ Heinichen (op. cit.) e G. Muffat (Regulae Conventuum Partiturae 1699 a cura di B. Hoffmann e S. Lorenzetti Bologna-Roma 1991) non sono italiani ma la loro formazione risente degli insegnamenti ricevuti nel periodo trascorso in Italia. B. Pasquini (1637-1710) è citato per due motivi: primo perché appare come il rappresentante più significativo della scuola romana dal momento che molti gli devono qualcosa, da Muffat a Gasparini e da Durante a Zipoli; secondo in quanto Gasparini ne tesse a p. 88 le seguenti lodi: "*Chi avrà ottenuta la sorte di praticare, o di studiare sotto la scuola del famosissimo Bernardo Pasquini in Roma, (...) avrà potuto conoscere la più vera, bella, e nobile maniera di sonare, e di accompagnare; e con questo modo così pieno avrà sentita dal suo Cimbalo una perfezione di Armonia meravigliosa*" (è un vero peccato che Francesco non ci abbia tramandato delle intavolature come dimostrazione; speriamo soltanto che oggi qualcuno ci faccia conoscere nei fatti quella *perfezione di Armonia meravigliosa*). N. Pasquali: Thorough-Bass Made Easy, facsimile della edizione di Edimburgo del 1757 Oxford University press 1974. Notevoli gli esempi per accompagnare i recitativi. Consiglio tuttavia di porli in relazione alle osservazioni di Gasparini che si leggono a p. 91 ("*... si deve distender le Consonanze quasi arpeggiando, ma non di continuo; ...*").

⁴⁶ Bonifacio Asioli (1769-1832) pubblica nel 1819 a Milano L'Allievo al clavicembalo, proponendosi “*di rendere il suo allievo un accompagnatore di musica teatrale, e di adibirlo a connettere accordi e passaggi melodici, e quindi a preludere*” (inizio terza parte). Si tratta di una funzione legata al passato ma che mantiene ancora una propria e distinta collocazione professionale. Il lavoro del 1819 lo si trova infatti inserito tra il Trattato d'Armonia del 1813 e Il Maestro di composizione, ossia seguito del trattato d'armonia (libri 3) pubblicato postumo a Milano nel 1832.

⁴⁷ È vero che esistono testi specifici per ogni scuola (italiana, francese, ecc.), ma quello che manca è un lavoro separato e comprensivo delle distintive peculiarità relative agli inizi e al periodo centrale o a cavallo dei secoli XVII e XVIII. È altresì vero che esistono ottime fonti descrittive (F. Th. Arnold, J. B. Christensen, P. Williams, F. Del Sordo, ecc.), ma è anche vero che non si esce da una presunta oggettività (raccolta di regole e di esempi) del tutto astratta o relegata nella privilegiata dimensione accademica (gelosamente custodita dagli stessi docenti che ne trasmettono poi i codici di lettura in corsi speciali o di perfezionamento). Ciò che gli esperti di Basso continuo tendono ad evitare sono le realizzazioni scritte. Eppure sanno che sono disponibili esempi significativi in proposito, come quelli tramandati da J. S. Bach (*Largo e dolce Sonata in Si minore per flauto e cembalo obbligato*), o da Händel-Leffloth (*Adagio Sonata in Do maggiore per viola da gamba e cembalo obbligato*). Ho affermato che l'obbligato non rientra nella natura del continuo, tuttavia in alcuni particolari contesti soluzioni simili o di tutto rispetto non sono da trascurarsi.

⁴⁸ Sovente mi è capitato di ascoltare dei grandi continuisti senza rimanerne per nulla o poco appagato. Viceversa ho riscontrato in alcuni meno conosciuti o celebri notevole preparazione e musicalità. Personalmente ritengo che si esageri in negativo quando la parte del cembalo risulta all'ascolto quasi inesistente o non appropriata o poco interessante. La massima “non disturbare”, non significa evitare di farsi sentire o di applicare una discrezionalità eccessiva per paura di oscurare, ma accompagnare in modo tale da aiutare o sostenere efficacemente chi suona o canta la parte o le parti principali. Il bello musicale - percepibile nelle esecuzioni piene di grazia, eleganza, buon gusto, e di sonorità ben distribuita e proporzionata - dovrebbe emergere tanto nell'estemporaneità che nelle fonti descrittive (capitoli a parte). I prossimi *Saggi* sarà quindi opportuno arricchirli di intavolature che attestino ulteriormente la qualità delle conoscenze e delle esperienze acquisite in anni di studio, di insegnamento e di attività concertistica o interpretativa.

Riforma dei conservatori: “fase due”

In una intervista apparsa su un noto settimanale, il neo insediato direttore di un importante conservatorio italiano, forse per proprie convinzioni, forse per accattivarsi le simpatie di qualche giovane lettore, ha esplicitamente dichiarato tra i suoi intenti programmatici la necessità di far sì che le nuove istituzioni di alta cultura si facciano carico delle professionalità emergenti dalle esigenze del mercato, confessando in appendice la sua passione per il cantante americano Michael Jackson.

Su quest'ultimo punto nulla da ridire (de gustibus..., per quanto da un musicista chiamato a così alto incarico ci si debba aspettare di meglio). Quanto al primo punto, beh, eccoci già entrati nel vivo della “fase due” della riforma: conservatori riformati o globalizzati? Se il buon giorno si vede dal mattino...

Tra frack e Scorpions

Il Premier inglese Tony Blair ha fermamente invitato la direzione del Covent Garden a “rendere più popolare” lo storico teatro, cominciando con l'abbandonare l'uso del frack. Senza nulla togliere al vecchio proverbio “l'abito non fa il monaco” e conoscendo il tradizionalismo anglosassone, non stentiamo a supporre che l'ingresso dei jeans a teatro prelude a “grosse” novità musicali. D'altra parte, dopo l'annunciato CD dei Berliner Philharmoniker con gli Scorpions, nihil sub sole novi!

I clacson di Scalfaro

La troupe di Striscia la notizia pare si sia rammaricata di “averle prese” dalla scorta di Scalfaro in occasione della consegna del Tapiro d'oro. Forse qualcuno s'aspettava, visto il colore delle auto in dotazione all'Oscar italiano, che tutti intonassero in coro Nel blu dipinto di blu. Ma i gorilla dell'ex presidente non cantano, suonano. I clacson, naturalmente.

Tannhäuser Superstar

Dopo un week-end al fulmicotone trascorso in compagnia della travolgente pornstar Venere, il celebre cantautore Tannhäuser, scoperto da quello scorfano della fidanzata Elisabetta, oltretutto in odor di santità, se la dovette vedere con zio Hermann, Langravio di Turingia. Il vecchio bacchettone, incazzato oltre ogni dire, sentenziò che avrebbe soprasseduto alla scappatella soltanto se il Papa in persona avesse concesso al reo il proprio perdono. Altrimenti addio matrimonio e con esso la cospicua dote della ragazza per non parlare dell'esclusione dal Festival della Canzone Tedesca della Wartburg, di cui il giovane si riteneva sicuro vincitore. La punizione sembrava cadere a fagiolo, visto che proprio in quell'anno si celebrava giù a Roma il Giubileo. Dismessi così gli stravaganti abbigliamenti che il suo status di rock star gli imponeva e vestito il saio del penitente, il Nostro prese la via dell'Italia. In Austria trovò l'intero paese messo in quarantena dai Signori dell'Euro a causa di una presunta epidemia (il morbo H), rispuntata dopo mezzo secolo di latitanza. Giunto in Italia, animato da un sempre più fervido sentimento di espiazione, disdegnò i comodi Eurostar a favore dei più modesti Interregionali, scoprendo poi che la differenza era inesistente. Fece tappa a Bologna, desideroso di riabbracciare un paio di colleghi famosi ma gli fu detto che costoro erano impegnati in un giro di conferenze di alto livello musicologico nelle università più prestigiose della penisola. A Firenze apprese della cacciata a calci in culo del nuovo "direttore onorario" del Maggio. Della qual cosa non si stupì più di tanto, memore degli atavici costumi dei fiorentini che interrogati sull'accaduto facevano ostinatamente gli indiani. Infine raggiunse la Città Eterna, una megalopoli ultramoderna degna dei fantasiosi telefilm di Star Trek, solcata da avveniristiche sopraelevate e ardite superstrade che si spingevano talmente in alto sino a toccare il cielo. Negli immensi parcheggi una marea di lussuosi pullman a cinque stelle vomitava pellegrini stracolmi dei più sofisticati aggeggi atti ad immortalare l'evento: telecamere, macchine fotografiche, il tutto in un incessante tintinnio di campane, cellulari e di monete sonanti, intascate a ritmi vertiginosi dai solerti venditori di gadgets e souvenirs d'ogni tipo.

Andò in S. Pietro. Chiese udienza al Papa. Non c'è. È in viaggio; ripassi tra una settimana, fu la lapidaria risposta. Nell'attesa non gli rimase che mescolarsi alla comune festa del perdono. Partecipò ai numerosi Giubilei tematici (degli Industriali, dei Diseredati, dei Proprietari terrieri, dei Cassintegrati e così via), tutti culminanti in Sala Nervi in fantasmagorici mega-shows prontamente ripresi da mamma Rai in prima serata; prese parte ai noiosissimi concerti-minestrone nelle basiliche romane (della serie Amami Alfredo, tanto per intenderci), replicati in tv alle ore piccole per non turbare Sua Maestà l'audience, e alle interminabili veglie di preghiera ravvivate da gracchianti chitarre e fragorose batterie. Già, anche la meditazione doveva adeguarsi ai tempi e ricercare più allettanti sottofondi musicali. Quanto al vecchio gregoriano provvedeva a tenerne vivo il ricordo il sindaco che con gli assessori si profondeva in Campidoglio in interminabili giubili allelujatici in previsione dei lauti guadagni che la manifestazione recava alle casse della municipalità.

Ritornò dal Papa, convinto di ottenerne facilmente il perdono, visto che il sant'uomo in quel periodo era tanto in vena di chiederlo. Immaginiamoci poi a darlo. Ma con suo grande stupore, quello, uditolo, così rispose: "No, mio caro. Rassegnati alla dannazione eterna. Come su questo pastorale che tengo in mano non può spuntare nessun tipo di fogliame, così per te non vi sarà mai perdono!" Insomma, tante aperture ma di fronte al sesso nulla da fare. Una vecchia fisima dura a morire. Con le pive nel sacco, al poveretto non restò che riprendere la via del ritorno e rassegnarsi, magari, ad una bella e lunga villeggiatura in compagnia della prosperosa amante.

La leggenda racconta che la povera Elisabetta iniziò a smuovere mari e monti tanto che alla fine, per l'intervento di un paio di suoi amici Santi in Paradiso, il pastorale del Pontefice miracolosamente fiorì. In segno di gratitudine il Nostro si rese prontamente disponibile a interpretare gratis la parte del protagonista di una delle gemme più preziose del teatro musicale contemporaneo, Jesus Christ Superstar, allestito in un noto teatro romano, e ad intervenire, in qualità d'ospite d'onore, al Concertone del Giubileo della Triplice organizzato il Primo maggio (ex festa dei lavoratori) da Santa Sede, Confindustria e Confederati.

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
- 8 - **Gian Paolo Ferrari - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia***
per soprano, organo positivo o clavicembalo
un fascicolo £. 7.000
- 9 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (I-II-III)***
- 10 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (IV-V-VI)***
a cura di Alberto Iesù - un fascicolo £ 18.000; i due fascicoli £ 33.000
- 11 - **Guillaume Dufay - *Missa Caput***
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo £ 18.000
- 12 - **Gian Paolo Ferrari - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania***
un fascicolo £ 7.000

di prossima pubblicazione:

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

G. B. Platti - *Le sonate a tre - Stabat Mater* (due fascicoli, a cura di A. Iesù)

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 Scarsellini, 2 - 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

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