

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno III - Numero 7

Gennaio-Aprile 1997

Sommario

<i>La riforma e i pirati dell'etere</i>	pag. 3
<i>In frequente compagnia di Donizetti</i> , di P. Mioli	4
<i>Il "Redattore del Reno" di Bologna (1811)</i> , di F. Sabbadini	5
<i>Poesia dell'intimo e della memoria in Johannes Brahms</i> , di A. Cantù	8
<i>Il Futurismo in musica fra rivoluzione e tradizione</i> , di P. A. Franini	10
<i>L'organo</i> , di H. de Balzac	13
<i>L'Adagio della IX Sinfonia di Anton Bruckner</i> , di C. Marengo	14
<i>La musica personaggio: profilo di un rapporto</i> , di G. Tunioli	21
<i>Ardo ma non ardisco</i> , di P. Avanzi	23
<i>G. B. Platti: Catalogo generale delle opere</i> , a cura di A. Iesuè	29
<i>C'è musica e musica</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesuè (Roma)
Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Marta Lucchi (Modena)
Fausto Battini (Modena)	Laura Molle (Frosinone)
Elvira Bonfanti (Recco - GE)	Emanuela Negri (Verona)
Alberto Cantù (Milano)	Piero Neonato (Trento)
Antonio Carlini (Trento)	Laura Och (Verona)
Ivano Cavallini (Trieste)	Beatrice Pallone (Mantova)
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 Fari (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Graziano Tisato (Albignasego - PD)
Piera Anna Franini (Costa Volpino - BG)	Giordano Tunioli (Ferrara)
Elisa Grossato (Padova)	Roberto Verti (Bologna)
Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)	Gastone Zotto (Vicenza)

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

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Sottoscrizione 1997 a *Musicaaaa!*

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

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi:

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Fernelli, 5

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

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

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

oltre alle biblioteche dei conservatori di musica

'Venezze' di Adria

'Vivaldi' di Alessandria

'Piccinni' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

La riforma e i pirati dell'etere

Tutto era ormai pronto. Nell'auditorium del Conservatorio X (solo Kafka sa quale) il fior-fiore tecnico-scientifico-politico era già schierato in pompa magna. Presidente, Ministri, Sottosegretari, Sindacalisti, Magistrati, Direttori, Personale docente e non, tutti. I musicisti avevano lasciato a casa sotto naftalina gli strumenti, ma erano accorsi in massa armati di codici, circolari, decreti. Tutti per ascoltare ed applaudire la tanto sospirata riforma degli studi musicali. Ecco perché le telecamere erano puntate sullo sguardo intelligente del Ministro Berlinguer, ecco perché i giornalisti si assieparono attorno alle autorità, avidi di notizie.

Decidere i destini della musica in Italia non era certo cosa da poco, ragion per cui miriadi di telespettatori stavano incollati alla TV seguendo con ansia gli ultimi preparativi e cominciando coll'ammirare l'eleganza del sottosegretario o col chiedersi se il primo posto degli invitati speciali spettasse più a Vasco Rossi o a Zuccherò. Ma questi ultimi erano assenti giustificati, trovandosi alle prese con il Congresso Eucaristico. Qualche notizia era comunque emersa fra la confusione generale. Infatti il Ministro Veltroni aveva diramato una circolare sull'introduzione della biografia di Celentano nei nuovi programmi didattici. Ovviamente Bach non veniva in alcun modo posto al bando, restando un optional. E dopo i baciamani e gli inchini di rito, eccoci alla cerimonia ufficiale.

Dalla scuola n. 1237 (Ma non era un conservatorio? "Era, adesso non più; si fa come nelle USL". Ecco la precisazione di un paramedico del pronto soccorso). Dalla scuola n. 1237, dunque, ad indirizzo hobbistico, dipartimento tempo libero, sezione musica, venivano poste le basi della tanto attesa riforma. E qui il Presidente di tutte le commissioni (almeno 382.000), a spiegare che la musica, essendo un servizio pubblico, sarebbe stata "elargita" ovunque, in case, chiese, scuole, strade, macchine, barche, aerei: insomma, ovunque, e non più come ai malaugurati tempi in cui era appannaggio dei conservatori e privilegio di quei pochi eletti che si ritenevano surrettiziamente depositari della cosiddetta arte dei suoni grazie a dita lunghe e affusolate, polmoni d'acciaio, braccia atletiche e così via. Obiettivo della nuova riforma? Dimostrare che il trombone può essere suonato dai tisiaci, il pianoforte dai monchi e l'Aida cantata dagli afoni. Una nuova didattica basata sul concetto di solidarietà, ragion per cui a parecchi inconvenienti si sarebbe potuto ovviare distribuendo il Do a Tizio, il Re a Caio, il Mi a Sempronio; mentre i Conservatori, visti i loro oscuri trascorsi, sarebbero stati trasformati in carceri, delegando ogni compito alle discoteche.

Fu poi di volta in volta passata la parola ai tecnici delle varie branche, ma quando al suono dell'ultimo successo rockettaro il relatore più agguerrito si avanzò verso il podio, una specie di rumore assordante gli impedì di prendere la parola. SOL SOL SOL MI bem., FA FA FA RE! Le note della Quinta di Beethoven! "Non erano previste", sentenziò il censore, mentre i telespettatori disseminati a milioni sul territorio notarono sul video un'immagine animosamente scarmigliata che reclamava dal Ministero della Sanità la restituzione dei timpani trafugatigli nel corso di una visita ospedaliera. "Dalli al pirata dell'etere!" fu il coro generale. Seppur tra lo scompiglio, il più prode dei prodi invitò alla calma, cosicché tutto proseguì, ma non appena il relatore riprese, eccoti una nuova musica: quella della Dama di picche. Anche Cajkovskij. Sì, e con la sua eroina resa furibonda dal gioco dei due cuori: quello di D'Alema e Berlusconi. Infine, sulle note del Don Giovanni comparve in TV il buon Wolfgang Amadeus, arrabbiatissimo con le FS per aver fatto tardi al concerto del suo amico Clementi. In sala entrò il Commendatore, quel Convitato di pietra che nulla avrebbe potuto fare contro la marmaglia, se l'effetto clonazione non gli avesse dato una mano. Occorsero infatti migliaia di Commendatorini per staccare dalle poltrone tutti quei congressisti. Ma non fu facile.

Era prevedibile che l'indomani la colpa ricadesse sull'immancabile Lega Nord, ragion per cui si intensificò la caccia ai pirati dell'etere; com'era prevedibile che ritornasse a regnare la calma dopo la benedizione scalfariana urbi et orbi.

J. Kreisler

In frequente compagnia di Donizetti

Originalità nelle scelte dei titoli, qualche avventatezza nelle scelte degli interpreti per l'attesa celebrazione donizettiana

di Piero Mioli

L'editoria no, almeno pare; ma i teatri si sono organizzati in tempo per rispettare la scadenza del bicentenario donizettiano. E siccome Gaetano Donizetti nacque nel 1797 e morì nel 1848, ecco che l'anno prossimo sarà anche il lesto centocinquantenario dalla morte. Celebrazione doppia, dunque, quasi quadrupla fra la stagione 1996-97 e la stagione 1998-99.

A parte opere intramontabili come *Lucia di Lammermoor* e *Don Pasquale*, che non hanno bisogno di ricorrenze o di propellenti di sorta, a parte l'ormai diffusa diffidenza contro quella *Favorita* che un tempo piaceva tanto e altrettanto spesso saliva sui palcoscenici del mondo, è da notare come i teatri italiani si siano impegnati a pescare nei meandri del Donizetti meno noto (e non in quello che è insieme meno noto e meno impegnativo, come certe farse che non troppo aggiungono alla grandezza del maestro).

È vero che la Scala se la caverà con una *Lucia di Lammermoor* promessa per l'autunno (occasione, almeno, per il ritorno in Italia di June Anderson), senza punto riflettere sulla possente *Maria Padilla* di cui nel lontano 1841 aveva ospitato la prima rappresentazione. È anche vero che alla *Maria Stuarda* programmata dall'Opera di Roma è arrisa ben più sfortuna (leggi contestazioni) che fortuna: forse Tiziana Fabbricini non cammina molto eretta, sulle sue gambe, senza il bastone dell'autorità di Muti; e forse i romani fanno fatica a dimenticare quella leggendaria Maria Stuarda che li visitò nel 1970 con il nome e soprattutto la voce di Montserrat Caballé (lo spettacolo, poi, era di Giorgio De Lullo).

Sinceramente curioso il *Roberto Devereux* messo in scena al Regio di Torino nell'allestimento di Montecarlo: Alexandrina Pendatchanska ha la voce di soprano molto acuto e Alessandro Corbelli ha il carattere di basso comico, mentre il contesto è sempre teso, drammatico, ossessivamente amoroso (non bisogna dimenticare che secondo certi illuminati esegeti anglosassoni il Romanticismo di Donizetti, in particolare di quest'opera, consiste nella potenza del sentimento d'amore, "affetto" proprio raro nel melodramma).

Non è andata bene ai *Martyrs* che il Municipale di Reggio Emilia ha mutuato dalla Fenice: lo dicono le cronache, l'avrebbero forse suggerito i nomi degli interpreti (a parte quello di Pier Luigi Pizzi, cui basta nulla per confermare l'eleganza di sempre); ma resta la bontà dell'idea, a ridosso di un titolo che si cita sempre come travestimento francese di *Poliuto* e invece fu un rifacimento, un ampliamento, un aggiornamento ad altro stile e dunque merita una considerazione a sé.

Buone notizie da Bologna, invece, dove la scelta della rarità è caduta sopra la semiseria *Linda di Chamounix*, e dietro il bel personaggio si celava un soprano donizettiano di lunga esperienza e capacità come Mariella Devia: spettacolo fin troppo buio, qualche strana licenza (quando il tenore compariva in volgari mutande a cantare la sublime romanza "Se tanto in ira agli uomini"), complessiva soddisfazione musicale.

E a questo punto non rimane che sperare nella notizia, per la verità ormai alquanto vecchia, di un *Don Sebastiano* che avrebbe destato l'interesse di Muti. Un interesse anche scaligero, anche discografico? L'anno donizettiano è lungo, s'è visto, e conviene aspettare, non partire subito come fa la protagonista della *Figlia del reggimento* con la sua romanza famosa. Anche perché il Maggio Musicale Fiorentino, infiorato della presenza di Zubin Mehta, ha dimenticato l'antica passione per il teatro di Gaetano Donizetti e s'è consegnato tutto in braccio a Wagner, Puccini e Strauss.

Il “Redattore del Reno” di Bologna (1811)

di Francesco Sabbadini

Nell'anno del debutto bolognese di Gioachino Rossini col dramma giocoso in due atti *L'equivoco stravagante*, il settimanale “Il Redattore del Reno” offriva ai suoi lettori un supplemento culturale, intitolato “Parte letteraria e di amena lezione”¹, ricco di notizie, di critiche, di recensioni relative all'attività teatrale della città e di altri centri del Dipartimento (come Lugo, Faenza, Casal Maggiore e San Giovanni in Persiceto)², alle iniziative intraprese da istituti quali l'”Accademia dei Concordi” fondata e diretta dal compositore Tommaso Marchesi³, e la “Società del Casino di Divertimento” condotta dal nobile dilettante Francesco Giovanni Sampieri⁴, a rilevanti pubblicazioni di carattere teorico⁵ e a importanti rappresentazioni svoltesi in altre località italiane e straniere, riportando articoli tratti da diversi organi di stampa quali il “Corriere dell'Europa”, il “Quotidiano veneto”, “Il Poligrafo”, il “Corriere milanese” e il “Giornale italiano” fondato da Vincenzo Cuoco, anch'esso di Milano e vero organo ufficiale quotidiano dell'Italia napoleonica.

A fronte degli anni agitati dell'invasione francese, del diffondersi di idee radicali che avevano investito le coscienze di tanti intellettuali e affascinato artisti e teorici, coinvolgendo alcuni a tentare un profondo rinnovamento della funzione del teatro in una diversa società⁶, emerge per contro, dalla lettura del giornale, una situazione assolutamente normalizzata, favorita dalla rivincita monarchica e nobiliare intervenuta con la nascita del Regno d'Italia (1805)⁷, e una vita teatrale che nulla ha risentito delle tempeste politico-militari post-rivoluzionarie⁸, sicché un personaggio come Rossini, da taluni considerato il prototipo dell'artista della Restaurazione, si proponeva ai pubblici italiani ed europei, ancor prima di quell'epocale avvenimento politico, in un'irresistibile aura di novità, tanto da potere venir salutato ancora nel tardo Ottocento post-risorgimentale, da uno scrittore di profonda cultura musicale quale Enrico Panzacchi, “voce dell'avvenire e della speranza”⁹.

Nel corso di questo 1811, ancora costellato dei successi napoleonici in ogni parte d'Europa puntualmente riferiti dal settimanale, la “parte letteraria” del “Redattore del Reno” alterna critiche ed elogi a un'attività *routinière* che vede impegnati i maggiori teatri cittadini, il Teatro del Corso, il gran Teatro della Comune, i più piccoli teatri di palazzo quali il Marsigli-Rossi e il Felicini¹⁰, spesso presi tra i due fuochi delle pretese spettacolari (scenografiche e/o ballettistiche) del pubblico pagante, e delle oculatezze di spesa degli impresari, sottolineando pregi e difetti dei cantanti senza dimenticare, e talora addirittura antepoendo, il comportamento dell'orchestra e la qualità delle scenografie, di quella “musica degli occhi”, cioè, ancora ben protagonista sui palcoscenici ottocenteschi¹¹.

Nel primo numero dell'8 gennaio, ad esempio, l'anonimo articolista recensisce due farse, di Pietro Generali (*Le lagrime di una vedova*), e di Luigi Antonio Calegari (*Amor soldato*), rappresentate al Teatro Marsigli-Rossi, producendo un giudizio decisamente negativo fondato sulla qualità della componente scenografica, oltre che musicale, dei due lavori, che gli fanno rimpiangere il pur non entusiasmante “Teatro della Commedia” allora diretto dal capocomico Domenico Verzura:

“Tradirei la pubblica opinione se dicessi che abbiamo in questo carnevale buoni teatri. Io per altro sono d'opinione che de' due mali dovendo scegliere il minore si abbia almeno per ora da preferire il Teatro della Commedia a quello dell'Opera in musica”.

E più oltre.

“I Bolognesi sono disgustati dell'infelice esito di queste due farse, al quale non poco ha contribuito nella prima sera la indecenza del vestiario, e la condotta poco accurata dell'Orchestra (...) Noi siamo finora con due soli Teatri e altri dice con nessuno. Ordinariamente in Carnevale suole rimanere aperto anche il Gran Teatro della Comune. Che si farà?”.

Nel numero 3 del 21 gennaio il giudizio è di segno opposto: l'opera in questione è *Il Fanatico per la Musica* ossia *Che originali* di Mayer (ovvero Simon Mayr) e alla sua buona riuscita hanno lodevolmente

contribuito “tanto g’Impresari che i Musici”, il soprano Lipparini, il tenore Sirletti, il buffo Cerioli, cosicché “la vista e l’orecchio sono stati generalmente soddisfatti”. Al successo dell’opera non è stata influente la giusta scelta dei “pezzi intrusi dal sig. Maestro Piloti”, delle cavatine cioè dello stesso Mayr estranee all’argomento dell’opera in programma ma molto apprezzate dal pubblico: un costume settecentesco, quindi, bello, ancora ben in vigore nel mondo del melodramma; d’altronde, si chiede il giornalista, “Il bello potrà mai dirsi decrepito?”.

Neppure i “nuovi pezzi introdotti” riescono invece a salvare dall’insuccesso un lavoro teatrale di Giuseppe Gazzaniga, quel *Convitato di pietra* composto nel 1787 su libretto di Giovanni Bertati che da molto tempo si imponeva nei teatri italiani, rappresentato al teatro grande della Comune per alcune sere dall’importante “Compagnia dell’Opera” di passaggio a Bologna, e danneggiato soprattutto dall’avarizia degli impresari:

“Gli Impresari stessi prevedero (...) che avrebbe avuto un esito infelice”. - sostiene l’articolo relativo del 19 febbraio - “perché non hanno mantenuto la promessa di decorare con la maggior decenza questo Melodramma rinomato. (...) Difatti un plauso non ha scosso dimodoché sembrano di pietra gli spettatori”, prosegue con la facile battuta.

Improntata all’entusiasmo è invece la recensione, sul n. 21 del 28 maggio, relativa alla rappresentazione, al Teatro Felicini, della commedia per musica di Domenico Cimarosa *L’impegno superato* (1795), realizzata dagli “Alunni della Musica”, un gruppo di giovani e promettenti musicisti fra cui i cantanti Tamburini, Celli, Righetti, Sabattini, Coltellini, Benini, Mandini, Crivelli, Pellegrini, Bossi, Zamboni. L’autore dell’articolo conclude il pezzo con una vera e propria esortazione a frequentare questo teatro, meno famoso di altri ma degno della massima considerazione per il valore dei suoi protagonisti:

“Venite di frequente al Teatro Felicini, ove in fine sentirete una musica squisita, cantata da giovani valorosi, e suonata da un’Orchestra, che se non altro fa sentire tratto tratto i suoi *piani e forti*”.

L’attesa dell’esecuzione, al Teatro Marsigli-Rossi, di una celebrata opera di Giovanni Paisiello, la *Nina o sia La pazza per amore* (1789), induce il giornale, nel n. 27 del 9 luglio, a un’ottimistica previsione sull’esito dello spettacolo, per la presenza di una cantante di sicuro talento, l’“eccellente signora” Elisabetta Manfredini Guarmani, ma ancor più per la serietà del progetto scenografico:

“Le Zilie vestite a oro, e l’arco-baleno in tempo di notte saranno spettacoli sbanditi: tutto sarà schietto e il costume sarà osservato sino allo scrupolo”.

Nel numero successivo del 16 luglio, però, la critica della rappresentazione non è del tutto rosea e lascia trasparire una qualche delusione. “Languido comparisce l’effetto di questa Musica per una certa monotonia di canto - scrive il recensore - e per non so quale svenimento d’orchestra”. La musica di Paisiello è bellissima, ma una carenza di varietà la rende “tendente al melanconico un po’ troppo continuato”.

Francesco Sabbadini

1 - *continua*

¹ “Il Redattore del *Reno* può dirsi il *Foglio ufficiale dell’Impero musicale*. Hanno le Scienze, le Lettere e le Arti pur luogo distinto i questo foglio”, si legge in un articolo sul n. 26 del 2 luglio, all’inizio del secondo semestre. Più oltre, si dà notizie dei prezzi e del luogo di vendita: “L’Associazione per un Semestre a questo foglio, che si dispensa al mezzo giorno del Mercoledì d’ogni settimana in Bologna all’Insegna dell’Apollo in via S. Mamolo al N. 92, è di Lire 5 Italiane per gli abitanti della Comune, e di Lire 6 Italiane franco di posta per tutto il Regno”. All’inizio di ogni numero della “Parte letteraria e di amena lezione” si trova stampata una frase tratta dal *De Arte Poetica* di Orazio:

“Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, // Lectorem delectando, pariterque monendo”.

² Sul n. 4 del 29 gennaio troviamo notizia di tre farse rappresentate a Faenza, *I due prigionieri* di Vincenzo Pucitta e *Nardone e Nannetta* di Valentino Fioravanti, eseguite insieme con buon successo nonostante un calo di voce della primadonna Ester Mombelli, quindi *Camilla ossia il Sotterraneo* di Ferdinando Paër. Sul n. 36 del 10 settembre si legge la recensione della messa in scena a Lugo, in tempo di fiera, del *Flauto magico o le Lagrime di una Vedova* di Pietro Generali, con l’aggiunta consistente di “pezzi e Cavatine” rispetto al dramma originario *Le Lagrime di una Vedova*, tale da far perdere il senso del libretto nel tentativo mal riuscito di trasformare una farsa in un dramma in 2 atti (“costituendo il preteso secondo atto una Accademia”). E sempre in tempo di fiera, come ci informa il n. 38 del 24 settembre, viene allestita a S. Giovanni in Persiceto l’“opera buffa” di Pietro Carlo Guglielmi *Le convenienze teatrali* con grande successo dei protagonisti Anna Savinelli, Antonio Razzani e Francesco Savinelli, seguita dal Gioco della Tombola e da un veglione protrattosi fino a giorno. Ancora il n. 46 del 19 novembre, nel citare la farsa *La scelta dello sposo* di Pietro Carlo Guglielmi

rappresentata a Casal Maggiore nuovamente in tempo di fiera, porge convinte lodi alla primadonna Orsola Bosio. Lo stesso numero denuncia invece l'insuccesso, a Faenza, della farsa *Carolina e Filandro* di Francesco Gnecco ("l'impresa non fa fortuna" poiché "meschino è il concorso al Teatro").

³ Nel 1811 fu stampato a Bologna dalla Tipografia Ramponi lo *Statuto dell'Accademia de' Concordi*, composto di 103 Articoli suddivisi in 15 Titoli, e firmati in data 20 aprile dal segretario dott. Gaetano Gandolfi. Risulta da queste pagine che il luogo deputato alle Accademie di musica, alla "Musica Vocale, ed Instrumentale". Era la "Grand'Aula del Liceo Filarmonico".

⁴ Sul n. 4 del 29 gennaio, in occasione di un'Accademia di musica al Casino di Divertimento, l'articolo del "Redattore del Reno" descrive il luogo della manifestazione senza purtroppo specificarne l'ubicazione, rintracciabile comunque in palazzo Amorini di via S. Stefano (cfr. F. Bosdari, *La vita musicale a Bologna nel periodo napoleonico*, in "L'Archiginnasio", IX, 4 (1914) pag. 218): "Nell'ampia sala apertasi la sera del 25 corrente veggonsi le nove Muse dipinte all'interno della medesima, e dedicata, com'è alla Musica e alla danza, pare che l'Armonia ne sieda al governo invece di Apollo. Le grazie che in quella sera onorarono la festa erano sì modeste al contegno, e sì gioconde nell'aspetto che ne riceveva splendore il luogo. L'eleganza e la simmetria della sala illuminata a giorno, e il gusto del dipinto e speciale della quadratura e dei fregi fermavano l'occhio del più indifferente ad una grata sorpresa". Una grande festa da ballo fu preceduta dall'esecuzione di una "superba Sinfonia di Hayden" e di musiche vocali di Marchesi, Nicolini, Fioravanti, Zingarelli, con i cantanti Luigi Anti, Luigi Sirletti e Giuseppe Lipparini fra gli applauditi protagonisti.

⁵ L'opera teorica più largamente recensita, in più puntate, è il saggio di Mendelssohn (forse Moses Mendelssohn?) *Pensieri sulla musica*, di cui purtroppo non si è riusciti a giungere alla fonte: l'autore propone, sulla scorta di un illuministico confronto con la "natura", il perseguimento di una superiore bellezza tramite la collaborazione di poesia, pittura e musica, da raggiungersi nella perfetta comprensibilità dell'oggetto artistico realizzato. Sul n. 36 del 10 settembre si trova invece un riferimento all'*Essai sur le Beau* del Père André (ovvero Yves-Marie André, prima edizione 1741), uno dei primi importanti saggi di estetica del Settecento, ove il "bello musicale" veniva valutato nella doppia essenza di "bello naturale", indipendente dalle nostre opinioni e dai nostri gusti, e di "bello artificiale", arbitrario ma pur dipendente dalle "leggi eterne dell'armonia". In una speciale rubrica intitolata "Belle Arti", si possono poi leggere interessanti interventi su argomenti vari. Nel n. 28 del 16 luglio, ad esempio, l'oggetto è offerto dalla rappresentazione dell'*Armide* di Gluck a Parigi all'Accademia Reale di Musica, e l'articolo va a toccare la ormai obsoleta e superata *querelle* tutta parigina tra i sostenitori di Gluck e di Piccinni, e ad attestare il valore duraturo dei veri capolavori: "Perché vuoi tu parlarci ancora - scrive il giornale - di *piccinisti* e di *gluckisti*, quando le ridicole fazioni musicali sono cadute nell'oblio, e che l'opera del genio rimane per servire di modello, e per dare sempre piaceri al pubblico illuminato? No, le grandi opere non sono mai *vecchie*. Cornelio (sic), Racine e Voltaire non sono soggetti alle variazioni della moda più di quello che lo siano Gluck, Sacchini e Piccinni (sic)". Sempre in questa rubrica, nel n. 8 del 26 febbraio, troviamo un altro tema già trattato dal pensiero musicale settecentesco, quello della ripartizione degli stili musicali europei: il primo in assoluto è quello italiano ("gli Italiani cantavano quando le altre nazioni d'Europa parevano paghe di gridare, e salmeggiare") basato sulla ricchezza dell'invenzione vocale, il secondo quello germanico che ha congiunto alla melodia "l'energia e la ricchezza dell'armonia", il terzo quello francese, caratterizzato dall'imitazione dei primi due stili: la scuola italiana è "cantatrice", la tedesca "sinfonista", la francese "concertante" (una tripartizione che ricalca parzialmente, in senso più filoitaliano, quella definita da Johann Joachim Quantz nel suo celebre saggio *Essai d'une méthode pour apprendre a jouer de la flûte traversière*, Berlino, 1752). Nello stesso articolo risulta di particolare interesse, considerando la difficile affermazione in Europa del suo stile sinfonico, la citazione di "Beethoven" (sic), che "ha battuto una strada diversa di Haydn per la sinfonia ed ha con lusinghieri successi segnato la sua carriera. Non può negarsi - continua il giornale - che s'odono con gran piacere, dopo quelle dell'immortale Haydn, le sue sinfonie che sembrano appartenere al genio germanico".

⁶ Fra gli intellettuali bolognesi propugnatori di un nuovo teatro capace di divertire e di educare a un tempo, e decisamente contrari alle "mostruose indecenze" del melodramma, va ricordato Francesco Albergati Capacelli, autore del saggio *Della Drammatica*, Milano, 1798 ("Anno VI della Libertà"), rist. Bologna, 1971, pref. di M. Calore.

⁷ Nel 1805 napoleone visitò ufficialmente Bologna. La "Gazzetta di Bologna" in alcuni numeri del giugno e del luglio di quell'anno (il giornale si fuse nel 1809 col "Redattore del Reno") dà notizia delle composizioni concepite per le manifestazioni musicali in onore dell'augusto ospite, fra cui: un *Inno di gloria* da eseguirsi al momento del solenne ingresso dell'Imperatore in città composto dal "rinomato sig. Maestro Marchesi Accademico filarmonico" sul testo di Paolo Costa, un "Ballo Eroico" intitolato *Andromeda e Perseo* ideato dal coreografo Gaetano Gioia eseguito il 20 giugno, assieme all'opera *Sofonisba* di Ferdinando Paër, al Teatro del Corso inaugurato per l'occasione (n. 51 del 25 giugno); la cantata *L'Oracolo* di Francesco Tognetti rimasta però ineseguita (n. 52 del 28 giugno); la "Gran Messa" di Angelo Tesei, anch'egli accademico filarmonico, eseguita solennemente in S. Petronio con più di 100 esecutori (n. 54 del 5 luglio).

⁸ La condanna dell'ambiente teatrale d'inizio Ottocento emerge dalle pagine della *Dissertazione sullo stato attuale della musica italiana* (Venezia, 1811) di Giannagostino Perotti, maestro di cappella a S. Marco a Venezia ed ex allievo di padre Stanislao Mattei a Bologna: "Questa turba di maestri altro non fa che copiarsi l'un l'altro, donde ne viene la monotonia, la trivialità, la imitazione servile; e la noja, e tedio infine della parte sana degli ascoltatori di buon gusto, ed intelligenti dell'arte, per sentirsi tutto di ripetere l'istessa canzone".

⁹ Panzacchi in questo scritto, *La musica*, pubblicato nella raccolta di saggi *La vita italiana durante la Rivoluzione francese e l'Impero* (Milano, 1897), definisce "bilaterale" l'istinto rossiniano, tecnico e melodico ad un tempo, e considera tra i suoi meriti la nascita di una nuova generazione di cantanti (Pasta, Malanotte, Nazzari, Tacchinardi, Donzelli, Rubini, Malibran).

¹⁰ Sull'attività e l'ubicazione dei teatri bolognesi d'inizio '800 cfr. F. Bosdari, *op. cit.*, pag. 228.

¹¹ Tra i protagonisti della scenografia teatrale del primo Ottocento, di grande rilevanza è il pittore e architetto Pietro Gonzaga (1751-1831), attivo, oltre che in Russia, presso i teatri alla Scala di Milano e della Fenice di Venezia, autore del saggio *La musique des yeux ou l'optique théâtrale* (S. Pietroburgo, 1800), in cui esalta l'importanza decisiva della scenografia arrivando ad affermare la preminenza, anche in ambito melodrammatico, dell'effetto visivo su quello auditivo, parallela alla superiorità dell'elemento spaziale dell'arte figurativa su quello temporale specifico della musica (scenografia come "art créateur du visible").

Poesia dell'intimo e della memoria in Johannes Brahms

di Alberto Cantù

La prosa musicale di Johannes Brahms (1833-1897) è stata paragonata a quella di Marcel Proust per una fantasticità che, come nei tardi *Klavierstücke* e *Intermezzi* pianistici, sembra liberamente vagante, priva di punti fermi sintattici ma dove invece il 'ricordo' e la 'memoria', come appunto nella proustiana *Recherche*, sono un nodo di riferimento. Nodo che in Brahms sta a monte delle escursioni tonali instabili e ad ampio raggio, della frammentazione dei temi e di ricorrenti e spesso sotterranei modi variati. Anche di certi mancamenti e 'zone vuote' della coscienza che preludono al nostro secolo. Tutto questo però senza contraddire la figura di 'artigiano', alla maniera dei prediletti organisti del XVII e XVIII secolo nella Germania del Nord (Brahms, dunque, paziente costruttore di architetture musicali), né quella di compositore che riassume la civiltà musicale tedesca facendosi al contempo espressione di un Romanticismo secondo: ormai molto ripiegato su di sé e sfumato nelle valenze psicologiche. Prosa e caratteri appena sunteggiati si rispecchiano esemplarmente nei due *Sestetti* per archi: nel Secondo in sol maggiore opera 36, pubblicato nell'aprile 1866, più ancora che nel Primo in si bemolle opera 18, composto fra il novembre 1859 e l'estate 1860 a Detmold, Amburgo e Bonn. Come l'Ottetto per archi - 'inventato' da Mendelssohn sedicenne nel 1825 col suo primo capolavoro: l'opera 20 - anche il Sestetto (per due violini, due viole e due violoncelli), di cui è padre Brahms, esula dalla tradizione cameristica sette-ottocentesca. L'aggiunta al quartetto di una viola e un violoncello consente quei colori tenui, scuri e velati congeniali al gusto timbrico e armonico brahmsiani (si pensi alla malinconia autunnale della viola e del clarinetto in estremi capolavori come le due Sonate op.120, il Trio op.114 e il Quintetto op.115). Il Sestetto, inoltre, rappresenta il tramite verso paradisi perduti, di beata serenità in rimando alla Serenata settecentesca, tanto che il Tovey definisce l'op.36 "la più eterea di tutte le grandi opere di Brahms". La prosa proustiana vede qui temi e motivi nascere da un ceppo comune per effetto di trasformazione, deduzione e analogie. "Il linguaggio è sfaccettatissimo, composito, deliberatamente amalgamato fra abbandoni d'anima ed eleganze antiquarie, fin dall'aprirsi inconsciamente bruckneriano dell'*Allegro non troppo* col primo violino che traccia il lungo e sinuoso tema sopra un mormorio di viole" (Buscaroli).

Altra cartina di tornasole dei modi brahmsiani è data dalle tre Sonate per violino e pianoforte, autentici traguardi - la Prima Sonata, che segue di oltre due lustri l'esordio nel campo della Sinfonia, fu ultimata a quarantasei anni - e componimenti, da maestro del chiaroscuro, ricchi di toni elegiaci, di tinte tenui, discrete, di una poesia, come si diceva, dell'intimo e della memoria. Lavori dove la passione e il tratto eccitato che furono del pieno Romanticismo (li recupera, ma solo per qualche aspetto, la terza Sonata) volgono più spesso al malinconico, al trasognato e si incanalano in modi indicati quali proustiani e che sono senz'altro moderni.

Nel trittico per violino e pianoforte è stata osservata anche una quiete, una malinconia lacustre ora più ora meno evidente che riflette forse l'ambiente naturale in cui il musicista operò durante fruttuose vacanze estive: le rive del Worthersee presso Klagenfurt (Prima Sonata) e il lago di Thun nel villaggio svizzero di Hofstetten (Seconda e Terza). Andrà pure detto che si tratta di lavori scritti da un 'non violinista'; dunque, a maggior ragione, esenti da tentazioni virtuosistiche di arco o di mano sinistra e centrati invece sulla gravidanza melodica, nonostante i presumibili suggerimenti di un amico da sempre e interprete votato quale Joseph Joachim che nello stesso 1879 della Sonata in sol maggiore - il giorno di Capodanno, sul podio l'autore - era stato interprete del Concerto per violino di Brahms a lui dedicato. Altra osservazione generale riguarda l'assenza del ritornello d'uso a fine esposizione, assenza che sottolinea la fluidità e continuità di fine secolo tra zone espositive e svolgimenti.

La Prima Sonata in sol maggiore (1879) trae spunto e carattere (è su tutto il segnale ritmico d'esordio) da un Lied brahmsiano - il *Regenlied*, *Canto della pioggia* - che, pur impiegato ciclicamente, viene citato in modo testuale solo nel delicatissimo e sognante *Allegro molto moderato* conclusivo: sorta di

Rondò-Sonata nel cui Ritornello ritmo e suono battenti di pioggia sono dati dal pianoforte. Di impressiva bellezza tematica risulta subito il movimento d'apertura *Vivace ma non troppo* con un primo tema quieto e pur palpitante, in cui il motto ritmico del *Regenlied* si fa canto sopra il trampolino di accordi lunghi del pianoforte, e con un secondo tema appassionato e pieno di cuore. Il largo *Adagio* centrale è un' Aria di nobile e patetico lirismo che, per effetto della memoria, tornerà, richiamata, nel Finale.

Le ragioni di una cantabilità avvolgente nella temperie liederistica - meglio: con rimando a due Lieder coevi, il primo e il quarto dell'op.105 - prevalgono anche e soprattutto nella Seconda Sonata in la maggiore op.100 (1886) e vengono messe in evidenza dalla semplicità e dalla ridotta estensione del lavoro. Davvero *amabile*, secondo prediletta didascalia e specifica sensibilità brahmsiana, è l'*Allegro* iniziale con i suoi due temi-Lieder principali tranquilli e carezzevoli, il fresco dialogo e una felice espansività sottolineata ma non rotta da sapienti movimentazioni ritmiche. Ad un *Andante tranquillo* a carattere di Intermezzo intimo e di Scherzo fantastico alla Schumann - c'è appunto l'avvicinarsi, all'*Andante*, di due strofe variate in *Vivace* più una terza che rapidamente cadenza - fa seguito l'*Allegretto grazioso* conclusivo, di impagabile introversione e delicatezze di tinte.

La Terza Sonata in re minore (1886-1888) è quella che i concertisti prediligono per la maggiore brillantezza di soluzioni esecutive, lo slancio concertante e anche concitato di cui fanno a meno le sorelle e la densità di scrittura pianistica che si spiega con la dedica ad un concertista oltre che direttore d'orchestra) della statura di Hans von Bülow. Nell'*Allegro* d'esordio, però, la drammaticità si stempera in una malinconia modale e l'*Adagio* è una sorta di ricordo amoroso assai sfumato ritmicamente così come l'*Un poco presto e con sentimento* funziona da Allegretto (altra didascalia del cuore di Brahms) ovvero da piccolo Scherzo però binario. Solo il Finale, così, esibisce una recuperata (però ambigua) impetuosità piena di passione, con affondo sonoro di pianoforte e violino davvero "da concerto". Nella pagina sono stati individuati rimandi al Beethoven della pianistica Sonata op.2 n.3 in analogo movimento conclusivo.

In questi appunti per il centenario della morte di Brahms, qualche parola andrà spesa anche a proposito del Concerto in re maggiore per violino e orchestra op.77 (1878), prima menzionato di sfuggita. Nel replicare certi toni sereni, bucolici e la regolarità di periodo musicale della Seconda Sinfonia - nello stesso tono e scritta l'anno prima -, il Concerto ha per modello, certo idealizzato, Beethoven, a partire dall'identica (e violinistica) tonalità di re maggiore, piuttosto che Mendelssohn: quel Concerto in mi minore dagli equilibri inimitabili eppure molto imitato, pur con successo, in quell'area più scopertamente virtuosistica o di diretto impatto emozionale che va da Bruch a Ciaikovskij a Dvorak fino alle ancora romantiche, sentimentali, effusive movenze del Concerto di Samuel Barber anno 1939.

'Beethoveniana', nel Concerto di Brahms, è l'ampia esposizione orchestrale, nobilmente sinfonica, in cui compaiono i multiformi elementi del primo complesso tematico, più cenni del secondo tema, e dove prende il via quel modo di raccontare proprio, come si è visto, della prosa brahmsiana. Anche l'entrata, in stile di cadenza tematica, del solista ricorda quella del concerto beethoveniano, dilatata narrativamente in tandem con l'orchestra e con lo stesso respiro musicale. È la tradizionale esposizione solistica, dopo quella orchestrale: primo gruppo tematico e, ora per esteso, il secondo tema: quella melodia espansiva, lirica e danzante, ripetuta e sospinta sensuosamente dallo strumentale, che è il cuore dell'*Allegro ma non troppo*.

L'*Adagio* è a semplice disegno di Aria, nel tono, sempre pastorale, di fa maggiore ribadito dall'oboe che, con gli altri legni e i corni (gli archi tacciono sino a quando non sta per entrare il violino), canta una melodia -preghiera dagli abbandoni reclinanti e infine distesa nei controcanti di fagotto, corno, clarinetto e flauto che poi faranno eco al solista. Il tema è fatto proprio dal violino con discorsività rapsodica, in un mobile svariare di chiaroscuri ed accenti, con modi compositivi a carattere di improvvisazione. Il virtuosistico finale *Allegro giocoso ma non troppo* ha il carattere del Rondò, a partire dal ritornello zingaresco e rusticano, energicamente a corde doppie, ma presenta anche un secondo tema (in mi maggiore e in ottave, esposto sempre dal solista) e degli svolgimenti tematici. È dunque un Rondò-Sonata. È pure l'ennesima pagina dove al materiale popolare, ai modi estroversi e ai tratti bravuristici si accompagna un trattamento musicale colto, raffinato e abilissimo traverso cui Brahms esprime il suo incarnare e riassumere per l'ultima volta la tradizione.

Il Futurismo in musica fra rivoluzione e tradizione

di Piera Anna Franini

seconda parte

Musica futurista per orchestra op. 30 (1912) risulta una composizione alquanto eclettica nel suo avvicinare episodi *rétro* a soluzioni più ardite. Offre un *collage* di episodi-situazione volti a tradurre le tre fasi della vita (fanciullezza, giovinezza, virilità) per un trittico che nel suo ultimo pannello combina “tra loro in simultaneità” (sono parole dell’autore) gli elementi esposti fino a quel momento. Nel puntare sulla contrapposizione simultanea di elementi melodici, ritmici e dinamici (diatonico-cromatico, binario-ternario, piano-forte) il musicista intendeva, senza però riuscirvi, rispondere con il pentagramma a un assunto cardine del movimento: la “simultaneità”, concetto coniato dal pittore Umberto Boccioni e chiamato a riflettere la compresenza di stati d’animo e d’ambiente, la sintesi di moto relativo ed assoluto, di forze centrifughe e centripete, di compenetrazioni di piani. Nella *Musica futurista* fanno capolino spunti popolareschi, accenti scanzonati e se “ironiche apostrofi alla Satie” ricreano un clima novecentesco, il patetismo accorato di palpitanti contrattempi e l’esasperato cromatismo di linee ripiegate in un canto struggente ci riportano - niente meno - al “tardo Romanticismo da *salon*”, secondo quanto ha osservato Sergio Martinotti in un saggio dedicato a Pratella¹². La partitura è poi disseminata d’urti dissonanti e fa leva su un esasperato motorismo che non nasce e neppure è sorretto da una tensione interiore, di qui l’effetto di un agitarsi a vuoto con l’inevitabile scadere a gesto. Gli esiti sono di gran lunga inferiori, tuttavia il dispiego di un’orchestrazione capace di trasparenze timbriche come di gesti lussureggianti e magniloquenti, ricorda i due tipi di scrittura nonché i due atteggiamenti diversi e complementari dei lavori poematici di Respighi¹³.

Il secondo titolo futurista è il trittico di danze *La Guerra op. 32* (1912)¹⁴: a ridosso di propensioni interventiste nel primo conflitto mondiale si rifà a un tema chiave del movimento. La guerra appunto, apologo di vitalità eroica nonché mezzo di rigenerazione di una società immobile nel suo passatismo, come recitano, nel rifarsi a Nietzsche, i proclami marinettiani.

Il capitolo futurista di Pratella chiude con il Poema Tragico *L’Aviatore Dro* ultimato nel 1914, edito da Sonzogno nel 1915 ma rappresentato solo sei anni più tardi al Teatro Rossini di Lugo. Il soggetto, ricavato da un fatto di cronaca locale, si dispiega in tre atti col percorso iniziatico del protagonista: il *dandy* immerso nei piaceri dei sensi e “mortalmente tediato”, come lui stesso confessa (Atto primo); l’uomo che mosso dal desiderio di riscattarsi dalla prosaicità della vita decide di andare “a passeggiar sulle nuvole” (Atto secondo); l’eroe smaterializzato, “conquistatore del cielo” (Atto terzo): Trapela, insomma, la concezione nietzschiana della vita come eterno e ciclico ripetersi, a conferma di quanto il pensiero del filosofo tedesco, ancorché rinnegato con tenacia da Marinetti¹⁵, influì sul Futurismo offrendo miti e tematiche chiave, come quella dell’eroe superumano e della metafora del volo. Il canovaccio fa leva sul tradizionale terzetto lui-lei-l’altro ossia tenore-soprano-baritono. Dro è mosso dal desiderio sfrenato di “volare, volare (...) In alto, sempre più in alto” sono le sue ultime battute.

Ad amarlo è Ciadi a sua volta desiderata da Rono. Del libretto, in versi liberi, s’occupò Pratella stesso facendolo “di cascami di estetismo e dannunzianesimo vulgato, con violente impennate di parlar quotidiano e fremiti di erotismo liberty”¹⁶. Quanto alla musica, tratto peculiare è l’essere crogiolo di elementi disparati. Fluttuazioni armoniche e un insistito dispiego di scale per toni interi riecheggiano l’impressionismo; episodi arcaizzanti possono ricordare Respighi¹⁷. Non mancano poi riferimenti a un altro compositore della “generazione dell’Ottanta”: Ildebrando Pizzetti occhieggiato, ad esempio, nel motivo notturno dell’oboe: una melopea in rimando al *Concerto dell’estate*. Si rinvencono inoltre imprestiti mascagnani, specie nei momenti di grande empito emotivo. Come sempre la partitura pullula

di didascalie che intensificano spasmodicamente la carica espressiva della musica. Il tutto a dimostrare ancora una volta come le istanze espresse dai manifesti di Pratella permanessero sostanzialmente irrealizzate e come *L'Aviatore Dro* considerato “la prima e unica opera futurista, di futurista abbia quasi nulla”, per citare le parole del compianto Gianandrea Gavazzeni che l’ha diretta nei primi giorni di gennaio al Teatro Rossini di Lugo a più di settant’anni dalla prima e unica rappresentazione¹⁸. Piuttosto, il maestro rintraccia fra i tratti d’avanguardia l’uso di una sorta di *Sprechgesang* (‘canto parlato’) che offre un pronto parallelo con la Seconda Scuola di Vienna (Arnold Schönberg aveva scritto il *Pierrot Lunaire* due anni prima). *L'Aviatore Dro* accoglie - o meglio, ambirebbe accogliere - combinazioni sinestesiche, in parte sollecitate dalla figura estetizzante del protagonista - sorta di Des Esseintes in minore, s’intende - che al suo apparire in scena si muove in un salotto tutto fumi aromatici e luci soffuse. Lo sforzo di far interagire più livelli sensoriali offre forse il miglior frutto nell’episodio danzante “Sogni” (I Atto) dove il modulare di luci in rapporto a diversi stati psicologici - in tutto otto - fornisce lo sfondo visivo dell’intervento danzante. Ad esempio, il quarto episodio traduce la “gioia sfolgorante” delle fanciulle combinando una “Luce-Giallo Oro Sole” con un brulichio di trilli in partitura. mentre lo “Spasimo” e il “Fascino” cui è improntato il settimo trovano riscontro nell’ansimo di sincopi miscelate a una “Luce rosso viva”.

Il gusto per la sinestesia era diffuso a quel tempo. Si pensi ad Aleksandr Skrjabin, e specie al suo *Prometeo. Poema del fuoco* dove un *clavier à lumières* visualizza le tonalità. E ancora, a Vasilij Kandinskij e a Schönberg, ma anzitutto ai manifesti di Carrà (*La pittura dei suoni, rumori, odori*, 1913) e di Balla e Depero (*Le analogie plastiche del dinamismo*, 1915). L’opera è imbevuta di elementi simbolici - musicali e drammaturgici - che ne riflettono la carica allegorica anziché realistica¹⁹. È sintomatico in tal senso il ruolo svolto dall’aereo che scade a puro pretesto per consentire la metamorfosi del protagonista, salvo l’uso in funzione onomatopeica degli intonarumori di Russolo. Questi venivano impiegati in tre scene (in coda al secondo e terzo atto), combinati con una tradizionalissima orchestra dovevano riprodurre il rumore delle automobili, dell’aeroplano in volo e della sirena, si limitavano insomma ad una funzione di sonorizzazione. La prassi di fornire un supporto realistico allo spettacolo non era comunque una novità nell’Italia musicale del tempo. Si pensi alla cornetta degli attori nei *Pagliacci* (1892) di Ruggero Leoncavallo, al rintocco del campanone di San Pietro nella *Tosca* (1900) di Giacomo Puccini e, per citare un altro titolo di Sor Giacomo, alla cornetta, alla sirena di rimorchiatore e alla tromba d’automobile del *Tabarro* (1918). Quanto alla musica strumentale si possono ricordare, ancora, *I pini del Gianicolo* di Respighi che includono nell’organico orchestrale nientemeno che un grammofono con il canto registrato dell’usignolo.

Dopo *L'Aviatore Dro* Pratella prendeva progressivamente le distanze dal Futurismo volgendo l’interesse al recupero del patrimonio musicale antico (aderì ad esempio all’iniziativa editoriale dei “Classici della Musica Italiana”) e alla valorizzazione di quello popolare. D’altra parte, l’attenzione per il folclorico contraddistingue l’intera produzione del compositore che per la sua concezione etica e non estetica del fenomeno rinuncerà alla trasfigurazione di musica popolare in musica d’arte che era un orientamento diffuso a quel tempo. Pratella, infine, individuava nel patrimonio folclorico il veicolo per difendere il concetto di italianità abbracciando, a suo modo, la causa nazionalista di Marinetti.

Il primo manifesto a far eco al proclama del 1909 di Marinetti era stato compilato dal drappello figurativo, vale a dire da Carlo Carrà, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Gino Severino e Luigi Russolo. Proprio dal pittore, nonché musicista *en amateur*, Russolo (Portogruaro, Venezia, 1885 - Cerro di Laveno, Varese, 1947) proveniva la proposta musicale più ardita e conforme ai precetti futuristi. Nel far seguito al monito di Marinetti “bisogna introdurre nella letteratura (...) il rumore” (*Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912) Russolo elaborava una lettera-manifesto con dedica a Pratella. *L’arte dei rumori* - questo il titolo - esprimeva la necessità di indagare e conquistare nuove dimensioni sonore, quelle che la musica occidentale aveva trascurato. Ciò nell’assecondare l’esigenza di varietà timbrica connaturata ad un uomo, a suo avviso, ormai stanco della *routine* dei ‘suoni puri’. Suoni logorati dall’uso secolare ed estranei alla realtà acustica di tutti i giorni fitta di rumori: di automobili e di macchine industriali, di tram e motori a scoppio, di carrozze e folle vocianti,

dei prediletti “cannoni da assedio” secondo una cronaca scalpitante di Marinetti dalle trincee di Andrianopoli. Di qui, la proposta di un’arte musicale nata dalla combinazione di rumori anziché di suoni con una ricerca che approdò alla messa a punto di intonarumori: strumenti in grado di dispiegare un’ampia gamma di rumori, ‘intonati e regolati armonicamente e ritmicamente’, e di tradurre una varietà di scale e di combinazioni timbriche. C’è dunque una predominanza del timbro rispetto agli altri parametri musicali (melodia, armonia, timbro), in assonanza con un’inclinazione tipicamente novecentesca seppur anticipata un secolo prima da Hector Berlioz.

Il 21 aprile 1914 al teatro Dal Verme di Milano aveva luogo il primo e “Gran Concerto futurista d’intonarumori” con un’orchestra composta da diciotto strumenti: tre crepicatori, tre stropicciatori, tre rombatori, due scoppiatori, un gorgogliatore, un ronzatore, uno scrosciatore, un sibilatore e tre ululatori. Le locandine della manifestazione milanese preannunciavano una serata all’insegna dei una “nuova voluttà acustica armoniosa, non cacofonica”, al rumore si riconoscevano dunque proprietà eufoniche che lo emancipavano dalla posizione subalterna cui era stato tradizionalmente relegato, ad attestare insomma, un rovesciamento dei parametri acustici tradizionali. Le esecuzioni, precedute da un discorso di Marinetti di “tre spirali di rumori intonati composte e dirette da Russolo”²⁰, provocavano una *bagarre* tra spettatori e futuristi, a riflettere, d’altra parte, una consuetudine nonché finalità, delle manifestazioni futuriste che coglievano nell’insieme di tensioni, azioni e reazioni suscitate, le componenti fondamentali dello spettacolo. Queste apparecchiature tornarono poi agli onori della cronaca in non molti altri concerti e manifestazioni futuriste ma per lo più combinate con altri strumenti tradizionali o addirittura relegate a mero sfondo bruitistico. Non riuscirono inoltre a interessare, o per lo meno a coinvolgere, i grandi musicisti del tempo a cui vennero presentate²¹ tra cui Igor Stravinskij che ne riferirà ironicamente a Sergej Prokof’ev che ne lamentò i limiti tecnici; se si cattivarono l’attenzione di Maurice Ravel, Darius Milhaud e Arthur Honegger, di fatto non furono mai utilizzate con l’eccezione di Virgilio Mortari, autore di musiche per intonarumori²², e di Edgar Varèse che dopo le iniziali diffidenze divenne un sostenitore dell’arco enarmonico e del rumorarmonio.

Piera Anna Franini

2 - *continua*

¹² S. Martinotti, *L’avventura futurista di Pratella*, “Chigiana”, vol. XXXVII nuova serie n. 7 anno 1980, 1985.

¹³ Cfr. A. Cantù, *Descrittivismo di Ottorino Respighi*, programma di sala, Teatro Comunale di Bologna, Concerti Sinfonici 1995/1996.

¹⁴ Terminato nel 1912 e pubblicato in riduzione pianistica nel 1918 sarà rielaborato nel *Rondò della Vittoria* nel 1932. Cfr. Sergio Martinotti, *op. cit.*.

¹⁵ Scriveva Marinetti in *Contro i Professori*, sezione di *Guerra sola igiene del mondo*: “Nietzsche resterà, malgrado tutti i suoi slanci verso l’avvenire, uno dei più accaniti difensori della grandezza e della bellezza antiche. [...] Noi opponiamo a questo Superuomo greco, nato dalla polvere delle biblioteche, l’Uomo moltiplicato per opera propria, nemico del libro, [...] allievo della Macchina”. Cit. in G. Palmieri, *Invito a conoscere il Futurismo*, Milano, Mursia, 1987, p. 54.

¹⁶ Nicolodi, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷ Cfr. Martinotti, *op. cit.*, p. 190.

¹⁸ G. Gavazzeni, *Novità dal passato. A colloquio con Gianandrea Gavazzeni* (a c. di A. Spano), programma di sala, Teatro Rossini di Lugo, *L’Aviatore Dro*, gennaio 1996, p. 7.

¹⁹ Cfr. Martinotti, *op. cit.*, p. 159.

²⁰ Così la locandina della serata.

²¹ Nicolodi, *op. cit.*, p. 86

²² Come riferisce lo stesso Mortari si trattava di “pezzi di fattura piuttosto tradizionale, come di corali” tanto da rimandare a un “clima luterano”. Cfr. S. Ragni, *L’avventura futurista ed altro. Intervista a Virgilio Mortari*, in “Piano Time”, VI/66 ottobre 1988, p. 28.

L'organo

di Honoré de Balzac

Quando sul far del crepuscolo le prime ombre scivolano tra le navate di una chiesa e il silenzio che ti divora l'anima viene improvvisamente rotto dal suono di un organo, proprio allora vorresti essere poeta, scrivere versi, abbandonarti all'estro di un Heine, condividendone i "brividi misteriosi", il "desiderio d'infinito", l'"angoscia profonda". Ma non occorre spingersi ai limiti dell'immaginazione più romantica per subire il fascino irresistibile di questo strumento, effettivamente capace di momenti magici. Anche un maestro della narrativa ottocentesca come Balzac non restò insensibile alle eccelse possibilità espressive dell'organo nel racconto La duchessa di Langeais, dedicato ad un musicista, Franz Liszt, e vissuto con la dirompenza del feuilleton. Una pagina, quella ora proposta, ove l'equivoca figura di suor Teresa, avvizzita entro le mura di un monastero, sembra rinascere a contatto con l'organo, dal quale invia significativi messaggi, rinfocolando febbrilmente la passione che per lei nutre l'ex amante venuto ad ascoltarla.

L'organo è il più grande, il più audace, il più straordinario fra tutti gli strumenti creati dal genio dell'uomo; è un'intera orchestra alla quale una mano esperta può chiedere qualsiasi cosa, perché tutto può esprimere. È una specie di piedestallo dal quale l'anima si slancia verso gli spazi, allorché nel suo volo tenta di estrinsecare mille sentimenti, di dipingere la vita, di percorrere l'infinito che sta tra la terra e il cielo. Quanto più un poeta ne ascolta le prodigiose armonie, tanto più comprende che solo le cento voci di questo coro terreno sono capaci di riempire le distanze tra gli uomini in ginocchio e Dio nascosto dai raggi accecanti della chiesa; queste voci sono le uniche interpreti in grado di far pervenire in cielo le preghiere umane nella varietà dei loro accenti, nella diversità delle loro malinconie, con i colori delle loro estatiche meditazioni, con i fiotti impetuosi dei loro pentimenti e le innumerevoli fantasie di tutte le fedi. Sotto le arcate del tempio le musiche nate dal genio delle cose sante raggiungono grandezze inaudite che le rendono più belle e più forti; la luce soffusa, il silenzio profondo, le voci che si alternano al suono dell'organo creano attorno a Dio una sorta di velo attraverso il quale lo splendore dei suoi attributi si fa ancora più lucente. La sacralità di tutte queste ricchezze pareva un granello d'incenso gettato sul fragile altare dell'amore, di fronte al trono eterno di un Dio di gelosia e di vendetta. Infatti la gioia della suora mancava di quel carattere di imponenza e gravità che si adatta alla solennità del *Magnificat*; al contrario essa gli conferì un qualcosa di aggraziato, il cui diverso andamento ritmico adombrava una festosità umana. I temi evidenziavano le brillanti modulazioni di una cantante che voglia esprimere l'amore e i canti saltellavano come un uccello al cospetto della sua compagna. Talvolta essa si lanciava nel passato come per gioire e per piangere; i cambiamenti di tono erano sconnessi come lo stato d'animo di una donna resa felice dall'arrivo del suo amante. Poi, dopo le fughe ondulate del delirio e gli stupendi effetti di questo fantastico riconoscimento, l'anima cominciò a ripiegare su se stessa. L'esecutrice, passando dal tono maggiore a quello minore, parve informare l'ospite dello stato delle cose; gli narrò le lunghe malinconie e gli descrisse la lenta malattia morale: ogni giorno si era privata di un senso, ogni notte aveva rinunciato a qualche pensiero, riducendo pian piano in cenere il proprio cuore. Dopo qualche incerta ombreggiatura la musica assunse gradatamente i toni della più profonda tristezza; e gli echi rovesciarono fiumi d'affanni. Poi, di colpo le note acute fecero risuonare un concerto di voci angeliche, quasi per annunciare all'amante perduto ma non dimenticato che l'unione delle due anime sarebbe ormai avvenuta in cielo: speranza degna di commozione! E venne l'*Amen*, senza gioia, né lacrime, né malinconia, né rimpianti. L'*Amen* indicò il ritorno a Dio. L'ultimo accordo suonò grave, terribile. L'esecutrice stese i veli della suora e, dopo l'ultimo fragore dei bassi che fecero tremare gli astanti fino alla radice dei capelli, sembrò aver fatto ritorno nella tomba dalla quale era uscita solo per pochi istanti. Quando le vibrazioni sonore scemarono gradatamente, la chiesa, fino a quel momento illuminata, sembrò piombare nell'oscurità più profonda.

traduzione a cura di G.G.

L'Adagio della IX Sinfonia di Anton Bruckner

di Carlo Marengo

seconda parte

L'impianto tonale costituisce l'evento di maggior novità del brano, se non forse dell'intera parabola evolutiva dello stile di Bruckner, in cui fin troppo evidente è il lascito di Wagner.

Esposizione:

es. 6



Primo Gruppo: tema a transizione tema b Tubenth. Tubenth. Gesangsp. A B A transiz. a svil./ripresa

Sin dall'inizio la tonalità di base mi maggiore appare fortemente destabilizzata dal tema a, di per sé già asimmetrico e frammentato quanto a struttura fraseologica. La transizione al tema b è costruita su una progressione di settime di prima specie culminante in una undicesima di dominante in secondo rivolto che sfocia, in contrasto con le fluttuazioni del tema precedente, nel granitico e monoaccordico tema b, una undicesima di dominante di si maggiore prolungata per otto battute, la quale slitta successivamente sulla dominante di si bemolle (scansione fraseologica 8+4). Ma a ben vedere la progressione armonica della sezione di trapasso è riconducibile a soli tre centri essenziali in rapporto di affinità di terza - La, Do e Mi bemolle - se si interpretano le quadriadi dispari (1a, 3a, 5a) come enarmonie di accordi di sesta eccedente tedesca risolventi su una dominante in secondo rivolto e se, sempre per via enarmonica, si rileggono la quadriade mi-fa diesis-la diesis-do diesis come sesta eccedente mi-solb-sib-reb e la successiva settima diminuita la diesis-do diesis-mi-sol come mi-sol-sib-reb, rispettivamente sesta eccedente tedesca e settima diminuita sul primo grado innalzato della regione di Mi bemolle.

es. 7

La: #1 V+6 Do: #1 V+6 Mi b: h1 h17 V+6 11a di dominante in 2° rivolto Si: V¹¹

Emergono già in questa prima fase trapassi areali piuttosto energici, tipici di una concezione compositiva fortemente orientata in senso cromatico in cui lo slittamento semitonale delle toniche secondarie, alcune delle quali non espresse (cfr. le toniche tra parentesi), si attua dall'affermazione del tema b (Si) attraverso i centri Si bemolle (parte terminale del tema b e prima enunciazione del *Tubenthema*), La (ripresa del *Tubenthema*) e infine La bemolle che prepara l'ingresso della *Gesangsperiode*, il tutto sui suoni-pedale dominanti fa diesis, fa, mi, mi bemolle. In questo improvviso succedersi di regioni sempre diverse e lontane, il primo gruppo tematico sembra assolvere, più che il compito di affermare la tonica, quello di allontanarsene in direzione del nuovo evento strutturalmente rilevante, la *Gesangsperiode*, anch'essa contraddistinta da un evidente parallelismo tra la conformazione fraseologica e l'assetto tonale, entrambi assai più profilati rispetto al primo gruppo. La regione di riferimento è La bemolle maggiore, in realtà Sol diesis, ossia la medianta della tonica principale Mi o, se si preferisce, il suo TG, il contraccordo maggiore, sul quale sono stati imbastiti tanti secondi temi

beethoveniani e schubertiani⁸. Tuttavia, a differenza di quanto avveniva nella prima metà dell'Ottocento, l'accostamento alla tonica è meno diretto ed esplicito, delineandosi, come s'è detto, per via di una sorta di cromatismo areale.

Per quanto complessivamente compatta sotto il profilo tonale (Lab maggiore), anche la *Gesangsperiode* tradisce vistosi trapassi interni per nulla simmetrici rispetto all'interna strutturazione tripartita, trapassi ancora contrassegnati dall'affinità di seconda quando non di sensibile (a: La bemolle; b: Sol bemolle-la bemolle, seguiti, nella ripresa di a, da un imprevisto doppio slittamento cromatico prima a La e infine a La bemolle maggiore). Una brevissima transizione a fa m/M conduce ad un pedale di do che presto manifesta i tratti di quinta di una sesta eccedente "francese" do-mi-fa diesis-la diesis della tonica principale.

1° Sviluppo-Ripresa

es. 8

Primo Gruppo: tema a tema a trasposto 1° sviluppo 2° sviluppo

tema b Gesangsperiode: B

Se la stessa fase tradizionalmente più stabile, l'esposizione, manifesta tratti tonali vaghi ed incerti, per quanto focalizzata in tre distinti centri, T, (D) e TG, costitutivi dei tre eventi strutturali più significativi del proprio decorso formale (il tema a, b e la *Gesangsperiode*), questa seconda sezione mina ed occulta ancor più radicalmente il centro Mi che, dopo la prima comparsa con la riproposta del tema a, si dilegua nuovamente disperdendosi in una nutrita serie di aree secondarie espresse il più delle volte dai rispettivi gradi cromatici.

Senza voler ripercorrere nei dettagli a parole quanto il grafico più incisivamente esprime, ci limiteremo a rilevare che le esposizioni tematiche sono contraddistinte da aree sufficientemente definite mentre i tre momenti essenziali dell'esposizione non fanno altro che ripercorrere l'identico cammino (T TG) seppur con una variante centrale rappresentata dall'enunciazione del tema b alla dominante di Do maggiore la quale, per il tramite di una cadenza d'inganno, risolve sulla tonica La bemolle che introduce Gpb. Più tormentati i brevi sviluppi, espressi da veri e propri brandelli areali (si veda il primo, si-re-la, o il secondo, Sol-la), contrariamente alle fasi di transizione in cui non è possibile identificare alcun centro di riferimento. È questo il caso del passaggio al tema b, una progressione di 6 settime di prima specie in primo rivolto le cui fondamentali, in rapporto di tono ascendente, danno vita ad una vera e propria scala esatonale (mi-fa diesis-sol diesis-si bemolle (la diesis)-do-re).

2° Sviluppo-Ripresa:

Oltre all'incremento della asimmetria fraseologica precedentemente denunciata, il secondo Sviluppo-Ripresa, sin dal suo esordio, porta alle estreme conseguenze le spinte tonali disgregatrici. Il motivo principale è da individuare nella scelta di a/y quale frammento di apertura, vago ed indeterminato quando estrapolato dal contesto d'origine (l'intero tema a), solo attraverso il quale è possibile risalire, come per la sua immediata reiterazione, ad una ipotetica tonica di riferimento (Mi e Fa diesis). Ad alimentare questo clima sonoro incerto e ambiguo concorre il breve sviluppo successivo, una

⁸ ... o, per maggior esattezza, la DP, la variante della parallela della dominante, anche se la funzione TG ci pare la più appropriata in conseguenza dell'assunzione di un unico punto di riferimento tonale, in quest'Adagio l'area di Mi.

progressione che registra la maggior concentrazione di “vaganti” settime diminuite di tutto il movimento. Una seconda progressione lambisce tre centri susseguentisi per affinità di terza che introducono sotto nuova veste il *Tubenthema* (percorso Fa-Re bemolle prima e si bemolle-Sol bemolle simmetricamente dopo). Segue la *Gesangsperiode*, secondo gli schemi classici, nell’area di tonica, prontamente abbandonata dalla batt. 187 (Gpa/x per moto contrario e aggravamento con una successiva contrazione) in direzione di una cospicua serie di centri in rapporto di affinità di terza (il maggior numero registrabile nell’intero Adagio) avente come meta il punto culminante di batt. 199 sulla tredicesima di dominante di Do diesis maggiore. Questo ampio segmento, con partenza e arrivo da e a un egual punto (Do diesis), si articola in tre distinte fasi: una prima progressione sulla testa di Gpa es. 9

a/y e sua trasposizione
 1a progressione su a/y
 2a progressione su a/y
 m
 Tubenth. Tubenth. 3° sviluppo di a/x Gesangsperiode: A Gpa/x per m.c. e aggr. Gpa/x in progress. Crescendo
 m
 ripresa sviluppata di a/x a tutta orchestra transizione alla Coda

aggravato per moto contrario (Do diesis, Mi, batt. 187/190); una seconda progressione dal modello più stringato (una sola battuta contro le due precedenti) che attraversa Sol diesis, Si, Re diesis e Fa diesis (batt. 191/194) e infine una intensificazione del moto cromatico mediante uno slittamento semitonale ascendente dal bicordo sol/mi bemolle al bicordo re/si (batt. 195/197), per giungere all’area della dominante minore si il cui sesto grado sol, con settima minore (batt. 198), mediante trasformazione enarmonica in sesta eccedente (mi diesis sol si re), risolve sul quinto grado di Do diesis maggiore, la TP. A batt. 206 questa mastodontica dominante inserisce la terza si diesis, unitamente ad un moto discendente d’ottava dei contrabbassi, del terzo trombone e del basso tuba, determinando una sorta di terzo rivolto nel contesto specifico particolarmente dissonante. Una ennesima dominante, questa volta di fa, segna la fine dell’episodio e, come al termine della Esposizione, la sua reinterpretazione enarmonica riporta alla tonica principale.

La coda, quasi tutta su pedale di mi,
 es. 10

Messa in re m
 Gpb/y a/w b/x
 a/w
 Gpb/y (tonicizzazioni con int. di 5a dim. di triadi su un tetrac. di toni)
 accordi-appogg. tonicizzanti gradi diat. e cromatici di Mi magg.
 Adagio VII acc. VIII Sinf. a/w VII acc. Sinf. finali

oltre all’area iniziale La, la sottodominante, seguita da un fugace La bemolle (ripresa degli scivolamenti cromatici dell’Esposizione abbandonati dal 1° e 2° Sviluppo-Ripresa a favore delle affinità di terza),

supporta la propria vaghezza tematica con due serie accordali in progressione di cui la prima imbastita su successioni di fondamentali per salto di quinta diminuita discendente (lab re solb do ecc.) che danno rispettivamente luogo a due tetracordi paralleli per toni interi (lab-sob-fa-re e re-do-sib-sol diesis); e la seconda (da batt. 227), più libera, che armonizza invece un esacordo discendente do diesis-mi affidato al 1° corno (la risoluzione su mi a battuta 231 avviene ai bassi). Seguono 13 battute di un rasserenato e rasserenante mi maggiore.

Dal piano tonale generale, riassunto nei suoi punti essenziali
es. 11

The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled 'esposizione' and '1° Svil./Ripresa', contains a sequence of notes with various accidentals (flats, naturals, sharps) and chord symbols above them: m, M/m, m/M, m, m, m, m. The second staff, labeled '2° Svil./Ripresa' and 'Coda', continues the sequence with similar notes and accidentals, ending with a double bar line. The notation is in a single melodic line, likely for a horn.

si evince come la tonica principale Mi funga da elemento creatore e organizzatore della forma, saldandone i momenti salienti: l'inizio dell'Esposizione, delle due Riprese e della Coda, oltre alla ricomparsa nella seconda ripresa con la *Gesangsperiode*. Tra questi solidi punti di riferimento si evidenziano alcune regioni quali, in ordine di importanza e comparizione

1 - la mediant maggiore (TG) che esprime la *Gesangsperiode* nell'esposizione e nella prima ripresa laddove questa rientra nella seconda ripresa alla tonica;
2 - la dominante, la sopradominante e la sopradominante abbassata, in forma monoaccordica su pedale delle rispettive dominanti e perciò poste tra parentesi, mentre la dominante della dominante Fa diesis compare in forma più elaborata nella reiterazione del tema a (1° Svil.-Ripresa).

Delle aree rappresentate dalla semiminima, si distingue sui gradi diatonici solo la sottodominante La/la, derivando le restanti da gradi cromatici (Fa, Sol, si bemolle) della regione principale. Altrettanto dicasi dei frammenti espressi dalla croma e dalla notina senza gambo tra parentesi e non, che fungono, unitamente alle catene accordali non riferibili a centri precisi, da aree di transizione tra i punti nodali della forma.

Pur essendo in Bruckner il riferimento alla tonalità tendenzialmente esplicito e il centro tonale più o meno individuabile, ci troviamo tuttavia qui di fronte ad un allargamento di orizzonti tale da richiamare lo stile wagneriano più maturo. L'instabilità, oltre che nel procedere ordinario delle sezioni di trapasso e sviluppo, mina al suo interno il tema a stesso; il tema b introduce il concetto di tonalità dominante, anch'esso di ascendenza wagneriana, in cui il grado-accordo di appoggio, di riposo e quindi espressione di un centro, si costituisce sulla dominante e non più sulla tonica (sotto questo aspetto l'*incipit* del Preludio del *Tristan* è un chiaro esempio). Quelle che abbiamo definito "aree" di minor consistenza (simboleggiate dalle crome, ad esempio, o dai semplici punti) altro non sono che brevissime successioni accordali, talvolta di due soli aggregati. Ma anche in questo frangente la tecnica bruckneriana si mostra più cauta rispetto a quella del Wagner, poniamo, della prima scena del secondo atto di *Parsifal*. Se nel "duetto" Klingsor-Kundry lo smembramento è portato alle estreme conseguenze (brandelli areali spesso rappresentati dalla dominante e gradi rappresentanti in vece della tonica, il più delle volte deliberatamente elusa), Bruckner, pur nel fluttuare dei suoi piani, riesce ancora a definire e ad abbozzare attraverso l'accordo di tonica e la cadenza questi centri sfuggenti. Tuttavia quando il grado di imprevedibilità circa il loro succedersi si acuisce, entrambi individuano logica e coerenza nel principio organizzatore della progressione.

Anche i materiali accordali sottolineano un ulteriore distacco rispetto allo stile wagneriano. Se da un lato l'armonia di *Tristan* e di *Parsifal* ha come punto di riferimento privilegiato la settima di sensibile (terza specie) situata quasi sul totale cromatico della scala maggiore e minore, l'accordo

preferito di Bruckner rimane la settima di prima specie tanto nella forma di dominante principale e secondaria che nell'ambigua veste di sesta eccedente tedesca ora emancipatasi ben oltre il canonico primo rivolto. Né vanno taciute le predilezioni per la variante con quinta abbassata sia come quinto grado che come sesta eccedente francese o i rigonfiamenti dominantici sino alla possente undicesima, che raggiunge la dignità di accordo autonomo, indipendente, laddove in Wagner, unitamente alla tredicesima, manifesta ancora uno spiccato carattere transitorio secondo quel noto processo di dilatazione-contrazione 7a-9a-11a-13a-11a-9a-7a. Eppure il tema a, nonostante tutto, è squisitamente wagneriano, non solo per le citazioni motiviche, quanto per i materiali accordali, i loro nessi sintattici e l'occultamento della tonica. La sua interpretazione armonico-tonale non è certamente univoca. Vi si potrebbero individuare una miriade di lievissime deviazioni come assumerlo *in toto* nell'intera tonalità di mi maggiore (cfr. l'es. 1). Particolarmente problematiche sono la terza e quarta battuta: due wagneriane quadriadi di terza specie di cui la prima, re-fa-lab-do, ascrivibile tanto alla sensibile di mi bemolle o, ancor meglio, ad un VII grado abbassato di mi maggiore, inserendosi in tal modo in una successione di fondamentali per quinde discendenti (la diesis, re, sol diesis do diesis). Altrettanto ambigua è la quadriade do diesis-mi diesis-sol-si: pur nell'usuale posizione di sesta francese essa sembra comportarsi all'atto della risoluzione come una settima diminuita con terza innalzata e introdurre la regione della sottodominante della sottodominante Re, il luogo forse più solido dell'intero tracciato, seguita, dopo una tonicizzazione di fa diesis, dall'entrata della tonica Mi. Ma a ben vedere anche quest'ultima non è disgiunta da un certo grado di ambiguità (tonica di Mi o dominante di La?), un enigma la cui soluzione risiede solo nella percezione individuale. Più in generale l'utilizzo a piene mani della settima di terza specie è assai raro e quando si verifica sembra assumere più che altro un carattere di esplicita citazione, come ad esempio nello Scherzo di questa stessa sinfonia, la cui prima sezione è quasi esclusivamente basata sul *Tristan Akkord*. Altrettanto ordinario è l'impiego della quadriade diminuita, qui presente in forma massiccia, come si è visto, solo in un punto dello sviluppo-ripresa. Per il resto la tavolozza armonica bruckneriana vive e prospera sulla settima di prima specie e sulle triadi, queste ultime utilizzate contro ogni "morale" wagneriana⁹.

Altra caratteristica inconfondibile dello stile di Bruckner è l'originale tecnica di elaborazione del materiale motivico. Riprese variate di cellule fondamentali o derivate, progressioni con annessa instabilità tonale, improvvisi cambi di testura ecc. sono per tradizione gli strumenti di prammatica dello sviluppo tematico. Ad essi Bruckner affianca con originale pervicacia le tecniche offerte dal contrappunto, ideando elaborazioni fortemente polifonicizzanti in cui i più disparati elementi costitutivi trovano sempre una ragion d'essere nel materiale di base. Ed è appunto da questa incessante ricerca che deriva quella sorta di elefantiasi, spesso ingiustificatamente stigmatizzata¹⁰, dei ciclopici movimenti delle sue sinfonie. Non più confinata alla tradizionale parte centrale, essa è già in atto ai livelli più elementari nella stessa esposizione, tanto nei temi che nelle sezioni di transizione (cfr. le batt. 9/16) per acuirsi nello sviluppo vero e proprio secondo un piano preordinato di accelerazione del livello di complessità delle tecniche elaborative che anche il brano in questione, pur strutturato nella seconda parte in uno sviluppo che è allo stesso tempo ripresa, esibisce in modo esemplare. Eccone a titolo esemplificativo le tappe più salienti:

1° Sviluppo-Ripresa:

batt. 85 - a/x per moto retto e contrario sovrapposti;

⁹ Si veda sotto questo aspetto la ripresentazione del *Tubenthema* secondo quel tipico procedere armonico bruckneriano facente riferimento a un cromatismo che intacca i gradi diatonici all'interno di un ben definito centro tonale senza tuttavia offuscarlo e magari concludendo con un passaggio inaspettato ad un centro in rapporto di affinità di terza inferiore (Fa-Re bemolle).

¹⁰ Così sentenzia Hanslick, a proposito della prima esecuzione dell'*Ottava*: "Peculiare anche nella nuovissima sinfonia... è il tentativo di fusione di una asciutta erudizione contrappuntistica con una squilibrata esaltazione sonora. [...] Tutto scorre via senza sosta, disordinatamente; prolissamente... In ciascuna delle quattro parti [in realtà Hanslick se ne era andato via prima del Finale, segno che la superficialità della critica musicale non è difetto solo dei nostri tempi], soprattutto nella prima e nella terza, c'è qualche spunto interessante, qualche lampo geniale che attrae - se non ci fosse tutto il resto" (cfr. S. Martinotti, *op. cit.*, p. 46).

es. 12



batt. 93 - 1° sviluppo di a/x: radicale cambio di testura (orchestra in ff) con scale di crome ai bassi, semiminime sincopate ai violini (omesse nell'esempio) mentre i fiati intensificano il precedente trattamento di a/x per moto retto (oboi 2 e 3) e contrario (tromba 1 e 2) in forma quasi di stretto (clarinetti 2 e 3 e flauti con 1° oboe e 1° clarinetto);

es. 13

batt. 105: secondo sviluppo di a/x: archi e legni (ridotti al solo oboe e poi clarinetto) ripropongono, sempre in forma di stretto, a/x per moto retto e contrario con la sovrapposizione di Gpb/x e successivamente a/z per moto contrario, creando una ulteriore e sofisticatissima variazione dell'elemento iniziale;

es. 14

2° Sviluppo-Ripresa

Tra la progressione in forma di stretto su a/y e la ripresa rivisitata del *Tubenthema*, le batt. 150/154 forniscono un esempio di come anche i nuclei minimi risultino da un raffinatissimo gioco di trasformazioni motiviche che nulla concede al caso e al disordine prospettati da Hanslick (cfr. la nota 10):

es. 15

la testa di a/y è dilatata da una citazione di frammenti di accompagnamento della *Gesangsperiode* (clarinetti 2 e 3) mentre il flauto si sovrappone con a/y per moto contrario e l'oboe ne varia ritmicamente l'*incipit*. Al 2° corno un tetracordo ascendente (omesso nell'esempio) potrebbe far pensare alla testa del *Tubenthema* per moto contrario;

batt. 163 sgg. - 3° sviluppo di a/x: a/x in stretto per moto contrario in forma ancora più accentuata mentre la testura si altera introducendo suoni ribattuti ai legni (a). Un ulteriore infittimento della trama polifonica si registra a batt. 167 (b).

es. 16

Dalla rivisitazione testurale della *Gesangsperiode* a, scaturiscono gli elementi principali e di cornice su cui si articola prima la breve elaborazione di Gpa/x e il poderoso crescendo successivo.

es. 17

a) batt. 181/182 - elaborazione di Gpa/x: Gpa/x per aggravamento e moto contrario (flauti, cl. 1° e 2°), sulle figurazioni d'accompagnamento ereditate dalle battute precedenti (archi, omessi nell'esempio), e successivamente per moto contrario e diminuzione (oboi 1° e 2°);

b) batt. 187 - Gpa/x (alla tuba e ai tromboni) ornato dai violoncelli su un disegno di note ribattute in sestine, ulteriore intensificazione delle quartine dei legni di batt. 163/172, ora estese ai corni;

c) batt. 191 - resti di Gpa/x (tromboni) ornamentati dai violoncelli che avviano il crescendo e la progressione finale.

Stando a questa nutrita messe di citazioni il wagneriano Bruckner sembra mostrare più di un punto di contatto con l'estro speculativo di un Brahms, ponendosi, nel tormentato quadro musicale della Vienna di fine secolo, come una sorta di bonario Hans Sachs, con un occhio rivolto al nuovo, al di fuori di regole e schemi precostituiti che non siano stimolati dalla propria creatività, e un altro alla tradizione, alla tonalità, alla forma sonata, alle tecniche contrappuntistiche della tradizione barocca, ultimo cantore di un mondo, l'impero asburgico, che si avvia anch'esso alla dissoluzione. E sotto questo punto di vista suonano quasi profetiche le note dell'Adagio della Settima nell'evocare, nell'eroe negativo del viscontiano *Senso*, la percezione, il presentimento del tramonto di quella civiltà.

Carlo Marengo

La musica personaggio: profilo di un rapporto

di **Giordano Tunio**

L'ultima collaborazione di Nino Rota con Federico Fellini fu *Prova d'orchestra*, un film girato in diciotto giorni per la televisione. "Era tanto tempo che volevo raccontare una prova d'orchestra. Se la lavorazione di *La città delle donne* non fosse stata bruscamente interrotta, non me la sarei tolta, questa voglia, ma, trovandomi disoccupato, mi sono ricordato di un contrattino firmato con la televisione in una botta d'incoscienza e, già che c'ero, ho provato a rispettarlo. Immodestamente, ti dico che ho fatto quello che volevo fare...". Questa dichiarazione dello stesso Fellini è riportata da Oreste del Buono nella nota introduttiva alla pubblicazione della sceneggiatura del film nel quale è protagonista un branco di orchestrali pigri e rissosi, diretti con atteggiamento vessatorio da un direttore alla continua ricerca della perfezione. Poche altri personaggi appaiono in un "filmetto" (come lo definiva lo stesso Fellini) in cui la musica non è in realtà l'attenzione primaria del regista ma solo un tramite per tratteggiare una serie di profili che finiscono per assumere una valenza metaforica. A malapena si può parlare di un film che costituisca una riflessione sulla musica. Questo distacco dall'arte dei suoni da parte di Fellini non è una novità e Nino Rota lo coglie in ogni momento della sua collaborazione cinematografica con il grande Maestro traducendolo in continue mediazioni, nel rispetto del geniale regista e, nello stesso tempo, nel rispetto della musica. Fellini stesso, se non altro per l'intelligenza e l'onestà intellettuale che lo distingueva, dichiarava candidamente di non possedere alcuna conoscenza della musica e di essere spesso nei confronti di quest'arte pressoché indifferente. "Da tempo avevo voglia di raccontare - Fellini asserisce - una prova d'orchestra e della commozione che puntualmente mi prende ogni volta che vi assisto. Ma non conosco la musica, non ho mai fatto parte di un organico così come si chiama l'orchestra in termini sindacali, raramente vado a un concerto (la musica mi deprime, mi abbuia, mi consegna ad una malinconia canina) e tra i miei amici non ho il piacere di contare nessun musicante"¹. Un amico musicista invece l'aveva, ed era Nino Rota, fedele e paziente, consapevole del limite del regista, ma attento alla sua istintiva capacità di cogliere nei motivetti e nelle canzoni più semplici le testimonianze di un costume, la sensibilità più semplice della gente comune o la reazione psicologica che può derivare dall'ascolto di un brano. Sergio Miceli nel suo testo *La musica nel film* riporta quanto riferito dallo stesso regista intorno al rapporto con Rota e la musica in genere: "Non è che io suggerisca i temi musicali, perché non m'intendo di musica. Comunque, siccome ho idee abbastanza chiare del film che faccio in ogni dettaglio, il lavoro con Rota si svolge proprio come la collaborazione alla sceneggiatura. Io sto vicino al pianoforte e Nino sta al piano e gli dico esattamente quello che voglio. Posso dire che è forse tra i musicisti cinematografici il più utile di tutti, perché veramente fa una musica, secondo me, estremamente funzionale. Non ha la presunzione e l'orgoglio del musicista che vuol far sentire la sua musica"². Rota, dal canto suo, sembra voler confermare l'ignoranza musicale di Fellini: "Viene alle prime delle mie opere e si mette anche in viaggio per questo; è venuto a Napoli, a Palermo, la fa questo sacrificio per amicizia. Posso dire che non è mai andato ad un'opera, né ad un concerto e non gli piace sentire la musica, anzi, gli dà fastidio poiché la sente fortemente e non vuole essere obbligato a seguirla, perché vuol seguire soltanto le sue immagini. [...] Invece quando lavoriamo insieme, nella fase di ricerca della prima idea, può stare tre, quattro ore ad ascoltare e non ha l'usura della sensazione. Ha una sensibilità musicale relativa al suo mondo"³. In quest'ultima frase pronunciata da Nino Rota sta la chiave di lettura del rapporto di Fellini non solo col musicista ma con la musica stessa. Un rapporto irrazionale e del tutto immediato, istintivo, fortemente correlato alla componente connotativa del ricordo e del compiacimento autobiografico. Non è dunque indifferenza nei confronti della musica ma la necessità di finalizzarla al ruolo che egli le affida. Elevata al ruolo di personaggio dalla sensibilità e spontaneità più genuina (mi verrebbe voglia quasi di chiamarla primitiva) del regista, la musica svolge quasi sempre una parte insostituibile nella narrazione filmica divenendone spesso protagonista. Complice ed interprete di

questo processo di identificazione della musica in personaggio è Nino Rota, musicista colto, raffinato, che ha seguito percorsi diversi rimanendo tuttavia fedele al concetto espresso da uno dei suoi più eminenti insegnanti, Alfredo Casella, il quale sosteneva che “L’arte è un mestiere, un artigianato superiore”. Rota, nel condividere totalmente il pensiero del Maestro, assimila i molteplici idiomi musicali, ne sperimenta i vari generi senza porsi limiti, superando ogni pregiudizio nell’abbattimento dei confini e tassonomie più comuni. Fuori da ogni convenzione accademica e a dispetto di tutte le avanguardie sposa quelle poetiche compositive che riconoscono nella tonalità e nei principi formali tradizionali le componenti fondamentali su cui erigere i propri principi estetici. La riassunzione o il riadattamento di materiali preesistenti costituisce per Rota una prassi sempre più frequente che, unita ad una concezione della musica molto libera e spesso lontana dalla sperimentazione, quindi inattuale, diviene ottima materia prima per il cinema.

Ad un’intervista rilasciata a Leonardo Pinzauti Nino Rota disse: “Il problema di non essere *à la page*, che tanti sentono da ragazzi e anche da vecchi, io non l’ho mai avuto: ero sicuro delle mie scelte proprio per l’educazione che avevo ricevuto in famiglia. Più tardi, certo, questa educazione subì molti sviluppi, ma nessuna preoccupazione di rimanere indietro. Del resto io ascolto tutto, e se dovessi passare un esame puramente auditivo, forse dimostrerei di conoscer più cose io, dell’avanguardia di oggi, che non certi specialisti... Quindi, se sono un peccatore, i miei peccati non sono d’ignoranza...”. L’incontro di Rota con il cinema avvenne nel 1933 con il film di Matarazzo *Treno popolare* a cui fece seguito un considerevole numero di film prima di iniziare la collaborazione con Federico Fellini componendo la colonna sonora per il film *Lo sceicco bianco* (1952). Se vi è un disinteresse di Fellini per la musica, altrettanto accade per Rota verso il cinema. Ciò parrebbe compromettere ogni possibilità d’intesa fra regista e musicista ma, paradossalmente, questa situazione genera un rapporto sinestetico tendente a rimanere in un ambito poetico e ad escludere quasi completamente qualsiasi processo basato su considerazioni (o una consapevolezza) di tipo linguistico. L’atteggiamento di Rota nei confronti del rapporto suono-immagine è tendenzialmente verso un uso contrappuntistico e asincrono di modo che la musica “non commenti pedissequamente l’azione”. Se si può parlare di valenza simbolica della musica rotiana, questa emerge proprio dai film di Fellini, unitamente alle molte memorie musicali, citazioni e parafrasi di un vasto repertorio fatto di canzonette, motivi d’epoca, marcette circensi e ballabili riadattati. Questi ultimi - per esempio, nel film *Il bidone* - definiscono epoca ed ambiente in cui agiscono i personaggi. Già nella prima colonna sonora di Rota per Fellini, *Lo sceicco bianco*, si possono individuare caratteristiche che ritroveremo costanti nella produzione successiva: andamenti ascendenti o discendenti di semitono nella linea melodica, clima musicale grottesco ed ironico, ritmi fortemente marcati ma quasi sempre molto semplici, orecchiabilità dei vari motivi musicali, temi incisivi, dalla struttura breve e priva di qualsiasi complessità nei quali, tuttavia, il compositore cerca un punto d’incontro tra la sua sensibilità, cultura e mestiere ed il gusto musicale popolare ed un po’ banale di Fellini. Basti pensare alle varie “passerelle”: già in *Lo sceicco bianco* la musica del finale richiama la famosissima passerella di *Otto 1/2* e altrettanto clownesco è il clima della sfilata clericale in *Roma*. Le varie citazioni di motivi celebri e canzonette sono giustificate dall’uso a livello interno e parodistico che della musica fa il regista, con un evidente carattere evocativo e nostalgico. Non di rado la musica passa dal livello interno (suono diegetico) al livello esterno (extradiegetico), assumendo valore simbolico o carattere descrittivo di un personaggio fino ad identificarsi con esso, fino a divenire essa stessa personaggio, componente primaria ed indispensabile. Ricordo, nel film *I vitelloni*, la celebre sequenza del carnevale, quando il protagonista Alberto esce dal veglione, al termine della festa, e lo accompagna il suono triste di una tromba. Non più festoso come nel momento in cui si fondeva con i suoni, i ritmi e l’allegria generale di un Can-can che risuonava durante la baldoria e la confusione collettiva, ora il suono disarmonico e melanconico della tromba si identifica con la situazione psicologica e sociale del personaggio in piena crisi esistenziale.

Giordano Tunioi

1 - *continua*

¹ F. Fellini, *Prova d’orchestra*, pag. 25, ed. Garzanti.

² S. Miceli, *La musica nel film*, pagg. 263-264, ed. Discanto.

³ S. Miceli, *op. cit.*, pag. 264.

Ardo ma non ardisco

di **Pietro Avanzi**

Il titolo del presente articolo proviene da una delle più conosciute, stimolanti e controverse composizioni di Domenico Belli. Il brano è il secondo di una raccolta¹ comprendente quattro arie in tre parti, due in quattro, una in due, undici non partite, due arie strofiche con ritornello strumentale, e due finali a due voci.

In quest'aria (l'autore non sembra preoccuparsi troppo di chiamarle tutte allo stesso modo), per voce di basso e continuo, lo stile della "Monodia" si è quasi completamente trasformato in una cantabilità che si caratterizza per la presenza di figure melodiche sciolte, brillanti e differenziate: frequenti ritmi puntati (alcuni "alla lombarda"), anticipazioni, appoggiature ascendenti sia nei tempi deboli che in quelli principali, diminuzioni per la voce di Basso, lunghi passaggi di crome nel continuo e interessanti modulazioni². La ragione principale di questa scelta risiede tuttavia in una particolarità che rappresenta un momento tipico della evoluzione stilistica musicale, prodottasi alla fine del XVI secolo, e divenuta strutturale in quello successivo. Si tratta del passaggio dalla polifonia alla monodia accompagnata, o sostenuta da una linea definita tecnicamente basso seguente o continuo o numerato.

Saranno affrontati diversi aspetti legati alla prassi esecutiva italiana del basso continuo, così come emergono alla lettura di quei documenti storici, che sono ormai alla portata di tutti tramite riproduzioni anastatiche, studi, ricerche o altro³. La prima analisi verterà sull'obiettività del documento, sul valore filologico del medesimo. In altri termini, se il documento corrisponde alla volontà dell'autore, oppure se sia corretto intervenire, modificandone i punti che si ritiene meno chiari o discutibili o palesemente errati.

Nella prima parte dell'aria (vedi trascrizione) si trovano alcune battute, 13, 17-18, che hanno provocato sconcerto, disorientamento, o fondati dubbi di autenticità⁴. Nel testo originale si osservano le seguenti note: Sol diesis-La-La-Sib al canto (semiminima-minima-due crome), contro le minime Sol-Fa diesis al continuo (b.13); La diesis legato al continuo che scende al Sol diesis (bb.17-18), contro Sol diesis-La-Sib-Do alla melodia (b.18, ritmicamente uguale alla 13). Gli intervalli armonici di riferimento sono: di prima eccedente, seconda e terza minori, quarta diminuita (b.13), di seconda maggiore, unisono eccedente, seconda minore, terza e quarta diminuite (b.18). Qualcuno ha scritto, in relazione ai frammenti in questione, frasi di questa natura: "*Le incredibili audacie...*", "*strana mancanza di riguardo*", "*punto di catastrofe*" fra Rinascimento e Barocco⁵. Si tratta certamente di esagerazioni che denotano un approccio condotto con strumenti culturali non sempre adeguati o pertinenti o, quantomeno, privi di convincenti argomentazioni. Stabilire con assoluta certezza quale sia la volontà vera di Belli, credo sia compito esclusivo di coloro che credono nella metempsirosi, o fanno riferimento a situazioni irrazionali del tutto particolari (rivelazioni oniriche, sedute spiritiche, ecc.). Personalmente sono convinto che i passaggi analizzati contengano degli errori di stampa, anche se appare difficile accettare l'idea che gli stampatori, in così poco spazio, abbiano potuto concentrare tanta "disattenzione". Vista la delicatezza della posta in gioco, e nella speranza di pervenire a soluzioni credibili, ritengo doveroso procedere con cautela per non trascurare i più piccoli dettagli. Si cercherà ora di dimostrare la tesi dell'inautenticità con motivazioni di varia natura.

Analizzando la linea melodica della voce di basso nelle bb. 13 e 18, ciò che si osserva immediatamente è la loro diversità. Questa diversità incuriosisce, in quanto non se ne comprende la ragione, visto che il testo cantato è lo stesso per ambedue le misure. Infatti, le ultime cinque battute della prima parte non sono altro che la ripetizione - un tono sopra - delle cinque precedenti. Uguale è poi la struttura ritmica, mentre non lo è, stranamente, l'ambito melodico fra la prima e la quarta nota: di terza e di quarta diminuite rispettivamente. La prima considerazione che emerge da questa incompleta analisi, riguarda la possibilità che una delle due forme non sia quella giusta o corretta. Ma quale delle due? La risposta non può prescindere dall'analisi relativa alla corrispondente linea del continuo, essendone parte integrante. L'effetto "scioccante" prodotto dall'unisono eccedente di b.13, non deve distogliere

l'attenzione su di un altro particolare decisamente più anomalo, o privo di qualsiasi "riguardo". Il La diesis legato di b.17, non ponendosi come base o fondamento delle prime due note del canto, dal momento che queste stanno sotto, è decisamente da rifiutare. La maggior parte degli studiosi si ritrova unita nella decisione di considerare il diesis come un segno mal collocato, poiché dovrebbe indicare l'accompagnamento del La con terza maggiore. Questa "innocente" correzione permette di rispondere alla domanda formulata in precedenza, in quanto le note del canto di b.18, appaiono improvvisamente piene di fascino e di commozione espressiva (il Sib viene modificato istintivamente dal cantore). La melodia di b.13 potrebbe perciò essere ritoccata nel seguente modo: Fa diesis-Sol-La-Sib, se non esistessero i sostenitori della tesi opposta. Infatti qualcuno sostiene esserci, nella citata raccolta del Belli, la prova "*per lasciare aperta la possibilità che sia valida l'ipotesi che l'unisono aumentato non sia dovuto ad un errore di trascrizione della stampa del 1616, bensì a una scelta consapevole del compositore*"⁶. La "prova" sarebbe contenuta nell'aria decima, "Voi pur voi pur da me partite", dove nella b.7 esiste una ottava diminuita, Do diesis-Do, sulla prima sillaba della parola "duole". A ben guardare, tale rara e cruda dissonanza, è decisamente la meno indicata, per sostenere la validità del passaggio relativo alla b.13 della seconda aria. A questo punto ritengo sia conveniente riportare le prime otto misure dell'aria decima (vedi esempio dopo la parziale trascrizione in notazione moderna di Ardo...), perché sono convinto che contenga ulteriori elementi in favore della mia interpretazione.

Le note cattive delle prime due battute, Fa diesis e La, nulla hanno da invidiare rispetto a certe figurazioni melodiche tipiche della produzione musicale romantica. Il Fa diesis e il La si configurano: tecnicamente, come nota di volta del Sol la prima, e di passaggio fra la terza minore Sol-Sib la seconda; esteticamente, come due appoggiature deboli ma fortemente espressive, in quanto precedute da un sospiro di semiminima sui tempi principali. Nella b.13 dell'aria seconda, la scelta del Fa diesis che appoggia l'unisono perfetto, rende la cantabilità leggermente "struggente", mentre si traduce in intima trepidazione nella prima misura della decima aria. Passando poi direttamente all'ottava diminuita Do diesis-Do, c'è da osservare quanto segue: l'impatto dissonante del Do puntato della voce contro il Do diesis del continuo, non è immediato, ma mediato dalla preparazione di due crome, come ben si evince nella sesta misura. La voce, in tale contesto, non trova nessuna difficoltà a sostenere la durezza che si viene a creare col Do diesis strumentale; anzi, a ben guardare, il cantore troverà molto più difficile da intonare il successivo salto di sesta maggiore discendente Sol-Mi, piuttosto che mantenere l'ottava diminuita (si consiglia di accompagnare il punto inserendo la quinta falsa proprio per aiutare chi canta).

Arrivati a questo punto sarà bene chiarire che la validità delle "audacie" originali, non dipende da discutibili analogie, ma dall'accettazione incondizionata del documento, perché, se qualcuno decide di modificare il La diesis di b.17, non può poi pretendere di precludersi ulteriori interventi. In sostanza, se la b.13 è buona, lo sono pure le misure 17 e 18, anche se appare più difficile accettare il diesis accanto alla nota La di b.17, che l'unisono eccedente di b.13. Belli, per toglierci da questo tremendo dubbio cartesiano, avrebbe dovuto almeno numerare i passaggi incriminati, ammesso, ma non concesso, che la responsabilità di questa mancanza sia possibile attribuirla allo stesso compositore. Si tenterà ora di dimostrare, con ulteriori argomentazioni, se esistono sufficienti e validi elementi per avvalorare o meno la tesi opposta.

Nel titolo dell'opera di Belli si legge che il libro risulta "Novamente stampato", la qual cosa sembra far supporre che si tratti di una edizione curata o attendibile. Tuttavia, anche se ciò fosse vero, rimane il fatto che non esistono altre pubblicazioni, né prima né dopo, dell'unica del 1616. Per dimostrare quindi l'eventuale autenticità del documento, sono costretto a formulare delle ipotesi più o meno convincenti. Per esempio, l'assenza dei numeri alle bb.13, 17 e 18, potrebbe suggerire l'idea che la scelta delle armonie è lasciata alla discrezionalità del suonatore, oppure che le parti composte contengano elementi sufficientemente validi per una determinata interpretazione. Se quest'ultima fosse vera, quali sarebbero questi elementi? Si ponga momentaneamente fra parentesi la melodia delle ultime 10 battute della prima parte, e si consideri soltanto la parte del continuo. In queste 10 misure si osservano due frasi che presentano i seguenti aspetti comuni: la cadenza in Re nella b.17, e quella in Mi un tono sopra che chiude la prima parte; le due note di cadenza delle misure 16 e 21, e la seconda nota delle bb.13 e 18. Le differenze, come si vede, sono più marcate nella linea del continuo,

piuttosto che in quella del canto, limitate in quest'ultima alle sole bb.13 e 18. Forte è tuttavia la tentazione di rendere uguale la 18 alla 13, tramite il semplice spostamento del segno maggiore che si trova nella misura 17. Ma l'accettazione di questa correzione, che appare semplicemente ovvia, è sufficiente a giustificare anche le precedenti modifiche? E se si stabilisce che non lo è, quali sono le conseguenze formali ed estetiche immediate? Una riguarda la diversità degli accompagnamenti relativi al Sol di b.13 e al La di b.17, in quanto il Sol richiederebbe armonie diverse, anche se tutte con la dissonanza di seconda, mentre il La soltanto le consonanze semplici di terza maggiore con quinta. Un'altra concerne l'incoerenza stilistica, visto che non sarebbe possibile evitare di percepire due differenti situazioni espressive all'interno dello stesso testo. Appare quindi evidente che, quella semplice correzione, ammette la possibilità di ulteriori modifiche.

Muovendosi all'interno delle opportunità offerte dal documento, non rimane che proporre quanto segue: l'uguaglianza per le misure 13 e 18 delle forme melodiche e armoniche corrispondenti, essendo le loro strutture potenzialmente intercambiabili. Purtroppo tutto questo fa sorgere un problema ben preciso, dovuto al fatto che la suddetta uguaglianza genera due situazioni psicologiche contrarie. Infatti, se si accetta di trasferire la forma melodica di b.18 alla 13, allora si dimostra inequivocabilmente la validità della prima tesi; viceversa, se si opera il contrario, allora il panorama muta considerevolmente in favore della seconda, per la semplice ragione che l'ambito delle due melodie non è uguale. Le note di b.18 muterebbero infatti da Sol diesis-La-Sib-Do, a La diesis-Si-Si-Do, permettendo in questo modo di accompagnare il Sol di b.13 e il La di b.18, non più con le consonanze, ma entrambe con diverse armonie aventi in comune la dissonanza di seconda. Questo spiegherebbe anche la presenza anticipata del La legato, e le consonanze semplici sul secondo tempo di b.17. Tale soluzione, certamente più moderna e originale dell'altra, consentirebbe inoltre di realizzare una maggiore coerenza stilistica col testo, se non risultasse meno convincente. La difficoltà di accettare questa seconda proposta, penso sia dovuta alla debolezza intrinseca delle argomentazioni, essendo maggiormente precaria l'ipotesi che il frammento melodico di b.13 abbia la stessa credibilità dell'altro. Proviamo per un istante ad immaginare alcuni musicisti contemporanei di Belli, che cercano di eseguire la sua composizione per la prima volta. Gli interpreti, arrivati a b.13, noterebbero subito che qualcosa non quadra, ma, una volta deciso di proseguire, questo qualcosa si convertirebbe in un deciso rifiuto per il La diesis legato di b.17. Siccome non erano infrequenti gli errori di stampa, sembra più che logico pensare alla correzione istantanea del La, e, soltanto in un secondo momento, alla modifica delle prime due note di b.13. Se la tesi dell'autenticità ha finito col rivelare il contrario, non significa che sia stato inutile averla inserita, perché ha consentito di pervenire a soluzioni opposte non suscettibili di ulteriori alternative.

Prima di passare al secondo aspetto, occorre verificare se esistono altri punti in "Ardo...", che rendano legittimi i dubbi sulla loro autenticità. Gli studiosi sembrano aver riservato le maggiori attenzioni alle battute prima analizzate, trascurandone alcune altre particolarmente interessanti, che si trovano all'inizio della terza parte, e precisamente le bb.44-45, dove la voce di basso canta la parola "tremo". Belli applica la regola che considera valida per una sola nota l'alterazione al "paro" della medesima, anche quando, salvo rarissime eccezioni, si tratta di note ribattute. Secondo tale norma, il Si di b.45 dovrebbe intendersi col bemolle, se non si passasse dalla decima minore precedente (Sol diesis-Si bequadro) a quella diminuita seguente (Sol diesis-Sib). Anche in questo caso è piuttosto difficile accettare il testo sulla base delle precedenti motivazioni, non soltanto per le inevitabili complicazioni armoniche che ne deriverebbero, ma anche e soprattutto per la logica compositiva che sembra sottendere il passaggio. Il continuo, per esempio, contiene le note principali Si bequadro-Sol diesis a b.44, e Sol diesis-Sib in quella successiva, con la nota La che funge da raccordo in entrambe, anche se con diversa funzione. Immaginare una variazione cromatica nella seconda delle due note estreme del continuo non sembra plausibile, dal momento che le note di b.45 sono le stesse per moto contrario di quelle precedenti. Inoltre si perderebbe in efficacia espressiva, qualora si volesse anticipare col segno minore la nota del canto di b.45, visto che la stessa compare poi a b.46 come croma in un contesto melodico - armonico diverso. Forse è più difficile dimostrare la presenza di "errori" in questa nuova e diversa situazione. Sono tuttavia dell'idea che il passaggio sia da preferire col Si bequadro tanto alla voce che al continuo, pur essendo il documento privo del segno maggiore in

ambedue le parti.

Un secondo aspetto - legato al primo - ma molto più importante e decisivo sul piano interpretativo, riguarda la numerica che dovrebbe normalmente completare o chiarire la linea del continuo, ossia il ruolo strumentale e determinante dell'accompagnatore. Nella prassi italiana, le cifre o i segni maggiori (diesis) o minori (bemolli) raramente sono presenti, e quando compaiono, sovente non si rivelano adeguati, appropriati, o sufficienti. Soltanto nella "Rappresentazione di Anima e Corpo" del 1600, di E. Del Cavaliere, è possibile osservare una numerica chiara, completa e differenziata (cifre semplici e composte, diverse con due numeri sovrapposti, e persino una con tre). Spesso i segni, quando ci sono, appaiono ininfluenti, in quanto si limitano a riportare ciò che è composto nella parte cantata. I pochi numeri, che s'incontrano nella seconda aria di Belli, sono corretti, anche se nella maggior parte dei casi inutili, con un'unica eccezione: il segno maggiore collocato sul Si bequadro nella b.20 della prima parte. Si tratta di un'altra particolarità trascurata dagli studiosi, forse per ragioni riguardanti il poco interesse, rispetto ai passaggi analizzati, che essa comportava. La terza maggiore richiesta sul primo dei tre Si che concludono la prima parte, mi sembra decisamente fuori luogo, o comunque priva di una valida motivazione. Si osserva infatti la presenza della sesta minore al canto, seguita da una anticipazione in levare di battuta, che pare suggerire l'armonia dissonante di terza maggiore con sesta minore, se non risultasse così sgradevole e in contrasto con quello che segue. Non migliora la situazione se poi si sostituisce la sesta minore con la quinta perfetta. Con la terza maggiore accompagnata dalla quinta sul primo dei tre Si, non si prepara la successiva quarta, ma, quel che è peggio, non si ottiene varietà armonica fra il primo Si e l'ultimo. Sugerirei perciò di sostituire la terza maggiore con la quarta unita alla sesta, seguita dalla quarta con quinta e dalla terza maggiore.

I pochi numeri che s'incontrano riguardano principalmente le consonanze semplici di terza, di quinta o di sesta, mentre sono assenti tutte le dissonanze ad eccezione della quarta. Con questa povertà di indicazioni appare alquanto difficile, se non impossibile, porsi al cembalo, o al chitarrone, e improvvisare un accompagnamento adeguato e appropriato allo stile o al contenuto della composizione. Per farlo occorre conoscere la tecnica contrappuntistica, la musica strumentale e i documenti sul basso continuo del XVII secolo, compreso "L'armonico pratico al cimbalo", del 1708, di Gasparini. Una situazione del genere pone una domanda di fondamentale importanza. Quali sono i margini di libertà ammessi o concessi ad un suonatore di continuo che volesse cimentarsi con la produzione musicale della prima metà del Seicento? La complessa problematica che ne scaturisce, non sembra di facile soluzione. Per rispondere in modo esaustivo o convincente, è necessario ricorrere ai primi teorici, e partire da una considerazione di F. Bianciardi. Questi sostiene, nonostante quanto scritto nel suo grande foglio volante del 1607, che *"resta nondimeno la libertà al compositore d'usare le consonanze a suo capriccio: cioè d'usare la sesta in luogo della quinta, le terze minori in luogo delle maggiori, mescolando diverse spetie di dissonanze, delle quali darne sicuro ordine è impossibile"*. Sono momentaneamente costretto ad evitare di commentare in profondità tutto il testo riportato, limitando la sua applicazione diretta alla sola prima parte dell'aria, per non appesantire troppo l'articolo. Si procederà dapprima con le consonanze di terza, per proseguire poi con quelle di quinta o di sesta, evidenziandone anche le diverse potenzialità, per terminare con le dissonanze se pertinenti o adatte al contesto. L'inserimento della terza maggiore appare appropriato sul La di b.9, anche se resta possibile quello di terza minore. Altra terza maggiore da consigliare, secondo la prima tesi, mi sembra quella sul Sol di b.13, suggerita dal principio di varietà, dal contesto melodico, dal Si bequadro di b.14, e dalla terza maggiore sul La di b.17. Non discutibile è certamente la terza maggiore sul Sol di b.19, come si evince dalle parti composte. Un forte dubbio rimane invece per la terza sul Sol di b.15, dal momento che l'orecchio non troverebbe nulla da eccepire per entrambe. Infatti, sia la terza minore che quella maggiore, funzionano bene indipendentemente dal fatto che si accompagni con quarta e sesta, o con terza e sesta, la nota precedente (le quattro minime delle bb.15-16 corrispondono ad una cadenza composta diminuita). Priva di incertezza è infine la terza maggiore sul Re di b.17, per essere suggerita dalla anticipazione che si trova nella misura precedente.

Per la sesta (l'unico 6 visibile nella prima parte si trova a b.12) si procede con maggiore sicurezza, dal momento che esiste una regola condivisa da tutti i teorici di basso continuo. La regola stabilisce di dare la sesta minore quando la nota corrisponde al Mi nella notazione esacordale, o è modificata dal

segno maggiore, come si osserva nelle bb.4, 8, 9, 13, 14, 18. Alle volte è possibile aggiungere alla sesta minore anche la quinta falsa o diminuita, come sembra consigliabile sul Do diesis della quarta misura. La quinta che accompagna il La di b.5, è stata preferita alla sesta, nonostante quest'ultima sia presente nel canto, perché la nota principale pare essere il Mi, se si considerano le sole note buone della misura (Fa-Mi). La sesta maggiore, comune nelle cadenze di grado, è momentaneamente consigliabile in un solo caso: per accompagnare il Sol di b.20.

Per quanto concerne le dissonanze, occorre subito distinguere quelle di passaggio presenti nel testo, da quelle implicite o potenziali che arricchiscono le consonanze di terza e quinta o sesta. Le dissonanze deboli che transitano, o collegano note principali, si osservano nelle bb.7 (Do di passaggio), 19 (Fa diesis anche se salta) e 20 (La di passaggio inserito per salto di settima). Quelle implicite o dipendenti da una scelta motivata del suonatore, sono diverse: la settima maggiore sul Mib di b.14, la settima minore sul Sol di b.15, e la nona maggiore sul Sol di b.19. La settima maggiore sul Mib si richiede per la parola "strugge", ma anche in quanto consente di accompagnare la seconda nota del continuo. Questa settima poi non risolve, diversamente dalla nona che scende regolarmente di grado in ottava sul Sol di b.20 (suggerirei di accompagnare l'ottava con la sesta e la quarta in luogo della terza, per evitarne la ripetizione sul Si bequadro seguente). Gli accompagnamenti di seconda sul Sol di b.13 e sul La di b.18, seconda e quarta o quinta, seconda quarta e sesta, ecc., sono proponibili soltanto se si accettano le conclusioni uscite dalla seconda tesi. Un caso complesso di combinazione dissonante, ma perfettamente nello stile della prassi del continuo, si può ricavare fra le misure seconda e terza. Le consonanze semplici, sui tempi principali delle due semibreve, ammettono un'armonia dissonante di volta, che in alcune "Regole" viene normalmente indicata col 2, o col 4, o col 7 unito al segno maggiore (una delle tre cifre sottende tutte le altre). Se ne ravvisa l'opportunità nel levare della seconda battuta, suggerita anche dal Mi sincopato della voce. Infine, nelle due cadenze perfette (La-Re, Si-Mi), non troverei affatto arbitrario l'inserimento della settima minore, anche se l'effetto è quello di una moderna settima di dominante.

Pietro Avanzi

1 - *continua*

¹ Questo il titolo completo: "Il Primo libro delle arie a una e a due voci per sonarsi col chitarrone Novamente composto e dato in luce In Venetia 1616". L'unico esemplare si trova nella Biblioteca Nazionale di Firenze con questa schedatura, M.A.43, e questa sigla, XIX Bel 1616. Le arie in quattro parti sono la sesta e la settima, in due la seconda, in una la quinta e le undici di seguito a partire da p. 21. In diversi punti la stampa risulta inestricabile.

² Lo stile ricercato di questa e di altre composizioni, si riconosce anche in Monteverdi, in S. D'India, e in C. Saracini, ossia nei musicisti più rappresentativi del periodo relativo alla "Seconda pratica", tutta racchiusa nella seguente formula: "L'Oratione padrona dell'Armonia".

³ Per una bibliografia completa rimando ai saggi più importanti pubblicati in questo secolo. Alcuni titoli significativi: "The Art of accompaniment ..." di F. Th. Arnold, prima ed. Oxford 1931, seconda ed. New York 1965, in due volumi, pp. 918; "Figured bass accompaniment" di P. Williams, Edinburgh, University Press 1970, in due volumi; "Il basso continuo" di F. Del Sordo, Edizioni Musicali Euganea 1996 (contiene indicazioni bibliografiche divise in: 1. Fonti Normative, a. Scuola italiana, b. Scuola francese, c. Scuola tedesca; 2. Fonti Descrittive; 3. Raccolte moderne di esercizi; 4. Strumenti musicali per il continuo; 5. Prassi esecutiva della musica barocca; 6. Temperamento). Sufficienti informazioni, sui primi musicisti e teorici del basso continuo, sono presenti con diversi esempi in Arnold.

⁴ Si consulti in proposito il lungo articolo di G. Bernardini: "Domenico Belli e la monodia da camera del primo Seicento", in Studi Musicali, anno XXII, 1993, n. 2, Olschki editore, Firenze.

⁵ Vedi nota 4. Le frasi si leggono alle pp. 305 e 304.

⁶ Vedi nota 4. L'ipotesi formulata dal musicologo Dahlhaus, che si trova a p. 307, è condivisa dal Bernardini. Si consiglia di dare uno sguardo alla realizzazione delle bb.11-22 di "Ardo..." presente alle pp.520-21, voce Armonia (G.Bas), della Enciclopedia Italiana Treccani del 1929. E' probabile che molti musicisti, nel commentare l'esempio di G. Bas, si siano fatti un'idea alquanto stravagante di Belli.

Note editoriali

Le crome e le semicrome sono sempre separate nell'edizione del 1616.

La ripetizione delle alterazioni all'interno delle misure, è una caratteristica della stampa antica.

Il segno maggiore, diesis, coincide col bequadro in alcuni casi.

La cifra 3+, che sostituisce il diesis della stampa antica, indica terza maggiore.

Sono state prese in considerazione soltanto le legature di valore.

Nel terzo quarto della b.9 del canto, il testo originale riporta due crome.

Le chiavi originali della decima aria sono: di tenore per il canto, e di basso per il continuo.

Domenico Belli

aria seconda

Trascrizione
di P. Avanzi

Prima parte

1

Ar - - do ma non ar-di - sco il chiu - so ar-do - re Dell'alma a

7

prir che'l ta-ci-to co-cen - - - - te Quas'in-vi-si-bil ful-mi

12

ne ca - den - te Den - tro mi strug - g'enonap - par di fuo - - - -

6 4 3+

17

re Den - tro mi strug - g'enonap - par di fuo - - - - re.

3+ 4 3+ 3+

Terza parte

42

Co - sì tre - - - mo e ag-ghiac - c'ove lamia face

6+

aria decima

Trascrizione
di P. Avanzi

1

Voi pur voi pur da me par - ti - te A - ni - ma mi - a Né vi

6 3+ 4 4 3+

7

duo - le il par - ti - re

cembalo

mia realizzazione

Giovanni Benedetto Platti

Catalogo generale delle opere

a cura di Alberto Iesùè

Composizione	Collocazione del Manoscritto	Edizioni	Incisioni discografiche
<i>1. Concerto per cembalo e archi in sol maggiore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. 17650/1, Mus. ms. 17650/6)	Carisch, a cura di F. Torrefranca, 1949	
<i>2. Concerto per cembalo e archi in do minore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms 17650/3)	Carisch, a cura di F. Torrefranca, 1953	
<i>3. Concerto per cembalo e archi in re maggiore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus BP 606)		
<i>4. Concerto per cembalo e archi in do maggiore (10)</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms. 17650/2, Mus 604, Mus BP 605)	Ricordi, a cura di G. Scotese, 1997	
<i>5. Concerto per cembalo e archi in fa maggiore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus BP 607)	A-R Editions, a cura di D.E. Freeman, 1991	
<i>6. Concerto per cembalo e archi in la maggiore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus BP 609)	A-R Editions, a cura di D.E. Freeman, 1991	
<i>7. Concerto per cembalo e archi in sol maggiore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. 17650/5)		
<i>8. Concerto per cembalo e archi in mi bemolle maggiore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms. 17650/4)		
<i>9. Concerto per cembalo e archi in fa maggiore</i>	Berlino (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus BP 608)	A-R Editions, a cura di D.E. Freeman, 1991	
<i>Solo per oboe e basso in do minore</i>	Dresda (Sächsische Landesbibliothek, Mus. 2787-S-2)	Heidelberg, a cura di G. Hausswald, 1975	RBM 3076

1. Sonata per flauto in re maggiore	*	Ricordi, a cura di E. Schenck e H. Ruf, 1955	cpo 999 021-2
2. Sonata per flauto in sol maggiore	*	Antiqua, a cura di Ph. Jarnach, 1924, ristampa 1952	cpo 999 021-2 fonè 89 F 01-25
3. Sonata per flauto in mi minore	*	Antiqua, a cura di Ph. Jarnach, 1924, ristampa 1952	cpo 999 021-2 LC 0194
4. Sonata per flauto in la maggiore	*	Antiqua, a cura di Ph. Jarnach, 1936. Deutsche Ricordi Verlag, a cura di H. Ruf, 1954	cpo 999 021-2
5. Sonata per flauto in do maggiore	*		cpo 999 021-2
6. Sonata per flauto in sol maggiore	*	Schott, a cura di H. Ruf, 1963	cpo 999 021-2
Concerto in sol minore per oboe, archi e basso continuo	Wiesentheid (Musikbibliothek der Grafen von Schönborn, n. 644) Skara (Sifts-ochlandsbiblioteket)	Sikorski, a cura di H. Winschermann, 1964	CM 1015

Le Sonate e i Concerti per cembalo¹¹

Rileviamo che nella biblioteca di Wiesentheid¹², che conserva gran parte del corpus compositivo di Platti, non è presente neppure un lavoro per cembalo. Va notato anche che fra tutta la produzione di Platti, solo buona parte delle sonate ed alcuni concerti per cembalo sono presenti in più di una singola versione manoscritta.

2 - *continua*

¹⁰ Nel 1742, J.U. Haffner pubblicò a Norimberga due Concerti di Platti: questo in re maggiore ed un altro, non ancora ritrovato, in si bemolle maggiore: *VI Concerti de quali si espone presentemente due* per cembalo, obbl., con 2 violini, viola e violoncello Op. II. Non esistono esemplari di questa stampa.

* Non esistono manoscritti delle sei sonate per flauto. Esse furono pubblicate nel 1743 a Norimberga da J.U. Haffner: *Sei Sonate a Flauto Traversiere Solo con Violoncello overo Cembalo* Op. III. Esemplari di questa edizione sono conservati a Lipsia (Musikbibliothek der Stadt) e Monaco (Bayerische Staatsbibliothek).

¹¹ Cfr.: F. Torrefranca, *Le origini italiane del romanticismo musicale*, Torino 1930; A. Iesuè, *Il concerto con il cembalo solista nel XVIII secolo in Italia*, in *N.R.M.I.*, XX, 4, 1986; A. Iesuè, *Giovanni Benedetto Platti: dal Barocco agli albori del classicismo*, in *Mantova musica*, VIII, 27, 1994.

¹² Per le musiche di Platti presenti a Wiesentheid cfr.: *Die Musikalien der Grafen Von Schönborn-Wiesentheid, band 2, Handschriften*, a cura di Frohmut Dangel-Hofmann, Tutzing, 1982.

C'è musica e musica

Perdono! Perdono! Perdono!, recitava una vecchia canzonetta anni sessanta o giù di lì. Ci scrive infatti una giovane lettrice: “Per Hans /Kreisler. Trovo personalmente assurdo, ingiusto e offensivo il suo [meglio il loro; n.d.r.] integralismo musicale secondo cui solo la musica genericamente definita classica ha valore, e tutti i ‘generi’ di musica restanti (rock e pop in particolare [...] da quel che leggo da taaanto tempo!) sono solo spazzatura (!!!) puzzolente. [...] Ma come si può ragionare così?!?! Meno male che lei non ha alcun potere per decidere ciò che la gente può e non può ascoltare! Io torno ad ascoltarmi una grandissima compositrice e interprete come Kate Bush,” - Carneade, chi era costui, pardon costei... forse una parente super-raccomandata dell'ex president americano? - “orgogliosa più che mai di essere una sua appassionata estimatrice!”. Buon prò le faccia. Segue l'invito a “dispensarla” dall'invio gratuito a domicilio della rivista. Graaaazie! Provvedereemo! Ma, aspetti signorina, le dirò con due parole...

Al di là della facile ironia, dallo sfogo della nostra lettrice emergono un paio di cosette sulle quali val la pena soffermarsi. La prima: il suo descriverci come fanatici e incorruttibili Robespierre delle sette (o dodici?) note pronti a mozzare i crani di tutti coloro che non la pensan come noi. No. Le cose stanno proprio all'opposto. Non abbiamo affatto la presunzione, noooi, né tantomeno il “potere” (Dio ce ne scampi e liberi!) di vietare o imporre ciò che la gente deve ascoltare, ma è leeeei, gentile lettrice, che sembra voler toglierci il diritto di esprimere, su una rivista autogestita che non deve rendere conto a chicchessia (case editrici, discografiche ecc. ecc.), le nostre opinioni, liberi da tutte quelle influenze e condizionamenti delle mode imposte dai mass media. Ebbene sì, ragioniamo. Ragioniamo, come si suol dire, soltanto con la nostra testa. “Di c...”, potrebbe aggiungere. Sia pure, ma pur sempre... la nostra e se la cosa non le aggrada ben lieti di dispensarla dal leggerci (ma solo dal prossimo numero). Dell'ammirazione, poniamo, per la “grande compositrice e interprete Kate Bush” non facciamo una colpa a lei, quanto a coloro che per fini tutt'altro che “artistici” la spacciano per tale, o, per indorarle la pillola, non la collocano, nel panorama generale delle espressioni musicali, dagli aborigeni dell'Australia ai metallari metropolitani, al giusto posto. Morale: c'è musica e musica. Musica per pensare, per divertirsi, evadere ecc.. Musica per i palati più difficili come per quelli più facili. E per chi non lo ha ancora capito... cavoli suoi.

La seconda verità emerge dalla sua stessa indignazione, indice altrettanto evidente di due fattori. Il primo (... segue predicazzo con relativo lamento trito e ritrito). Si vive oggi in una società in cui gli individui, dall'habitus “corporale” a quello “mentale”, sono talmente omologati che quando qualcuno va contro corrente scatta automatica la sua emarginazione (e ancora bla, bla, bla, bla). La musica dei giovani, ad esempio (orribile espressione, come se ci fosse una musica per ogni età, dai lattanti ai vecchi rincitrulliti, che poi saremmo noi, vero?). Ebbene chissà quanti ragazzetti e ragazzotti son costretti oggi a sorbirsi certo (ci ri-passi l'espressione) letame sonoro pur di rimaner nel branco. Se lo immagina come può venir apostrofato dai coetanei un adolescente che manifesta tendenze rigorosamente “classiceggianti”? Un essere “contro natura”? Sì, insomma, un cùl musicale, per dirla in lingua padana. D'altra parte è fin troppo ovvio che per rimorchiare una ragazza è più funzionale un ballabile pop style che non una sarabanda di Bach. Ma allora questi generi benedetti, più che alla musicologia in senso stretto, dovrebbero competere all'antropologia, alla sociologia per non parlare della... sessuologia. Pensi alla stessa Chiesa Cattolica e al suo “gran rifiuto” in termini musicali. Roba da Inferno! Il capo della ex Inquisizione che per arruffianarsi i giovani plaude al rock! Dio, non c'è più religione! Probabilmente il suo antico collega del verdiano Don Carlo l'avrebbe mandato dritto filato al rogo. L'altare che si piega al trono! E cos'è oggi diventata la stessa musica liturgica? Non si ha certe volte l'impressione, entrando nelle nostre chiese di addentrarsi in una balera?

Secondo. Sempre a parer nostro, badi bene, l'atteggiamento intollerante che traspare dalle sue parole cela una qual forma di complesso di inferiorità. Come può uno dire che quello che a me piace tanto è... schifoso a tal punto da emanar... fetore? O non capisco niente io o non capisce niente lui. Ovviamente l'ultima ipotesi è sempre la più comoda anche perché la meno intellettualmente e dialetticamente impegnativa...

Hans

I Quaderni di *Musicaaa!*

- 1 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (primi toni e tertii toni)
a cura di Carlo Marengo
Versione integrale con la resolutio in tutti e quattro i modi autentici.
- 2 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (quinti toni e septimi toni)
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***
Attraverso l'analisi di alcune composizioni, l'autore affronta le problematiche inerenti all'esecuzione della musica organistica frescobaldiana anche su strumenti non propriamente dell'epoca.
- 4 - ***Gli scrittori e la musica***, a cura di Gherardo Ghirardini
Antologia di pagine letterarie da Alfieri a Lawrence, da Heine a D'Annunzio, ispirate a compositori, musiche, strumenti, ecc.
- 5 - ***Lo studio del mottetto*** (prima parte), a cura di Alberto Minghini
Antologia di pagine della produzione sacra di Orlando di Lasso a due, tre e quattro voci da cui ricavare schemi e procedimenti tecnici finalizzati alla composizione di un mottetto secondo lo stile rinascimentale.
- 6 - ***Lo studio del mottetto*** (seconda parte)
- 7 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
a cura di Carlo Marengo
Il primo dei Quaderni dedicati ai nove libri dei madrigali a cinque voci, volti a divulgare un momento di grande importanza della produzione del celebre madrigalista bresciano.
- 8 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)
- 9 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***
*Già apparso su *Musicaaa!*, questo studio, riproposto in veste integrale, affronta in chiave scrupolosamente scientifica il fenomeno della musica commerciale e i meccanismi su cui fonda il suo incontrastato successo.*

**La diffusione dei Quaderni di *Musicaaa!* è prevista a mezzo posta
a partire dal mese di Novembre**