

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno IV - Numero 12
Settembre-Dicembre 1998

Sommario

<i>La Riforma dei Conservatori: da Lutero all'Utero</i>	pag.	3
<i>Sei volte Wagner</i> , di P. Mioli		4
<i>Lettere immaginarie</i> , di A. Iesuè		5
<i>La musica senza presente</i> , di A. Cantù		10
<i>Berlioz e Le Chef d'orchestre</i> , di F. Sabbadini		11
<i>La melodia</i> , di G. Leopardi		14
<i>Il continuo in Viadana</i> , di P. Avanzi		16
<i>Per una mente creativa in musica</i> , di G. Zotto		22
<i>Celeste Aida</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)	Claudia A. Pastorino (Salerno)
Alessandra Chiarelli (Bologna)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
Tarcisio Chini (Trento)	Noemi Premuda (Trieste)
Alberto Cristani (Ravenna)	Anna Rastelli (Bolzano)
Vittorio Curzel (Trento)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
Maurizio Della Casa (Mantova)	Paolo Rigoli (Verona)
Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Elka Rigotti (Trento)
Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Antonio 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

Abbonamento 1999 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 dei Conservatori: da Lutero all'Utero

Dietro ogni politico spesso si profila un gate (sex o non sex), e dietro ogni gate lo spettro dell'impeachment. Dunque, dietro ogni politico deve esserci un capro espiatorio. Se basta la notizia di un paio di panettoni al topicida per far chiudere una fabbrica, non si sa invece cosa inventare per chiudere i Conservatori di musica: un immane problema affligge il Ministro preposto. L'altro giorno quando gli riferirono di un diplomando in violino che nel famoso Trillo del diavolo aveva stonato, nella testa del Ministro cominciarono a rampollare mille idee. Pazienza un bocchino che scrocca o un'ancia che fischia, ma stonare proprio nel Trillo significa guastare i rapporti con la telefonia. Inammissibile! Questi palloni gonfiati di musicisti stanno a marcire per anni e anni in quelle fetide latrine dette Conservatori (nome terribile per dei progressisti come noi), disquisendo di pentagrammi e di DO RE MI alle soglie del terzo millennio. Mentre un corso per dattilografi dura dalle due alle tre settimane, costoro con tutte le loro tastiere e non sanno nemmeno competere con i pianisti di Montecitorio.

L'altro giorno, dunque, al Nostro venne in mente una soluzione immediata, e per questo si rivolse all'amico del cuore Walter il quale, da buon clintoniano, gli suggerì di ricorrere alle armi. Buona idea, ma già sfruttata persino dai leghisti per rifocillare le fabbriche del Nord a spese dei poveri volatili. Pensò poi di scomodare il Presidente del Consiglio, ma a casa c'era la segreteria telefonica. Il solito disco: "Lasciate il vostro messaggio, purché sia di pace e solidarietà". Già, il premier si trovava in Vaticano per il quotidiano scopone col Papa, però stavolta aveva fatto tardi intrattenendosi al Jubileus Party. Una cosa per pochi eletti in Cappella Sistina. Sta di fatto che, nonostante i ripetuti tentativi di mettersi in contatto, non ci fu niente da fare. Gli passarono il Padre, poi il Figlio, infine lo Spirito Santo, ma il Pontefice Massimo mai. Da ultimo, prima che cadesse definitivamente la linea, un alto prelato gli rispose che i due erano troppo impegnati. Pare, ma sono solo indiscrezioni, che dovessero discutere la canonizzazione di San Romolo, dopo il Nobel a San Remo. Cose loro. Decise allora di fare di testa sua. Chi fa per sé fa per treu... dice lo slogan dei ferrovieri.

Ecco una prima idea: appiccare il fuoco. No, poco originale. L'hanno già fatto con la Fenice. Qualcuno ci accuserebbe di plagio, e poi la SIAE non scherza. Meglio qualcosa di più sottile. In fondo un politico che si rispetti non ama le cose chiare e immediate, ma le procedure tortuose, ambigue, subdole. Ecco perché scelse la via della Riforma; no, non quella di Lutero ma qualcosa di strisciante, viscerale, che viene dal basso, come dire... dall'utero. Riforma dei Conservatori da intendersi come frustrazione, agonia, morte lenta. Pretendono di abbracciare gli strumenti a corda, di soffiare nei tubi di legno o di ottone, di accarezzare tastiere? Eccoli accontentati. Lo facciano pure, ma come hobby. In Conservatorio (e dalli con quel brutto nome!) bisogna lavorare. Ecco perciò alcuni punti del dettagliato regolamento.

I) Il Direttore della Scuola dovrà innanzitutto essere un buon operatore ecologico, spazzando di buon'ora atrio, aule, scale, nonché servizi vari.

II) Al Corpo Docente competerà un mansionario così suddiviso. I Legni saranno addetti all'accensione dell'impianto di riscaldamento, mentre in caso d'incendio spetterà agli Ottoni funzionare da estintori. Quanto ai pianisti saranno tutti distaccati in parlamento. Come assistenti. Almeno serviranno a qualcosa.

Resterebbe in questo secondo punto la Didattica, mansione di altissima responsabilità, in quanto indirizzata agli allievi, oggetto di ogni premura e benevolenza. Esempio. Se l'allievo eseguirà bene il DO, gli si abbuonerà il RE, se si disimpegnerà nella scala ascendente, lo si farà scendere con l'ascensore. E poi settimana corta: week-end da giovedì a lunedì compresi, per i soli studenti. Il martedì servirà per disfare le valigie e il mercoledì per rifarle.

Infine, un imperativo categorico per l'intero corpo docente: MANAGERIALITÀ. Ciascuno

dovrà infatti trovarsi uno Sponsor dal quale sarà stipendiato sulla base della sua produttività. Lo Stato infatti si limiterà a fornire ad equo canone lo stabile. Un primo suggerimento in proposito. Se i musei fanno il pieno con la Dama dall'ermellino dando ad intendere che Leonardo non è originario di Vinci ma di Capri, anche in musica occorrerà inventare espedienti simili.

Tirate le somme, dopo questa grande Riforma, si consiglia al Ministro di andare dal ginecologo a farsi chiudere le tube, evitando così gravidanze a rischio, che è quanto a dire aborti. Quando da Lutero si passa all'Utero, le precauzioni non sono mai troppe. **J. Kreisler**

Sei volte Wagner

**Riecco le inaugurazioni liriche, particolarmente devote alla causa di Wagner
(ma un po' anche a quella di Rossini)**

di Piero Mioli

Tre volte Wagner, in apertura dei programmi operistici italiani della stagione 1998-99. Ed è un avvenimento degno di nota, giacché l'antico Wagner "italiano" che piacque tanto alla fine dell'Ottocento e nei primi due terzi del Novecento ora sarà in disuso, criticato e anzi censurato dal rigorismo e dal purismo imperante (o imperversante), ma Wagner rimane sempre una colonna della drammaturgia musicale dalla quale non è affatto né bene né possibile prendere le distanze. Dunque *Tristan und Isolde* a Genova e *Die Walküre* a Trieste; e soprattutto *Götterdämmerung* a Milano, a giusta conclusione di una tetralogia logicamente suddivisa non in giornate ma in annate per la direzione di Riccardo Muti. E del resto il prosieguo delle stagioni comporterà altro Wagner a Firenze, a Roma e a Torino, a generoso conforto degli eterni wagneriani e a utile aggiornamento, si spera, degli irriducibili belcantisti. Singolare poi il caso del rossiniano *Turco in Italia*, dramma buffo quest'anno ideato sia dal Regio di Parma che dal S. Carlo di Napoli: sempre bene, per quell'autentico gioiello recentemente rispolverato anche dalla Scala e addirittura passato in televisione, magari con qualche rimpianto l'altrettanto preziosa *Pietra del paragone* di Rossini che purtroppo non si rappresenta mai (Padova, invece, ha messo in scena il patetico *Inganno felice* con un'ottima compagnia di canto). Buone nuove dal fronte degli interpreti turcheschi, che sono rossiniani di provata fede: Michele Pertusi e Mariella Devia a Parma, Natale De Carolis ed Eva Mei a Napoli, per la regia là di Pier Luigi Pizzi e qua di Giancarlo Cobelli.

Ma tra Wagner e Rossini non c'è minor distanza che tra Trieste e Napoli; e dunque l'elenco delle aperture di stagione serba ancora parecchie sorprese. Bergamo, che aveva aperto in settembre con *L'elisir d'amore*, ha chiuso con lo stesso *Don Sebastiano* che doveva aprire la stagione bolognese: dato in francese e in edizione integrale, lo spettacolo è stato sommatamente apprezzato dal pubblico e dalla critica, grazie all'impegno e alla bravura di Daniele Gatti, Pier Luigi Pizzi, Giuseppe Sabbatini, Sonia Ganassi fra gli altri. Quindi una citazione per il *Dalibor* di Smetana programmato dal Comunale di Cagliari, per l'*Andrea Chénier* del Massimo di Catania, per *The Rake's Progress* e *La battaglia di Legnano* messe in scena nei teatri emiliani, per il *Wozzeck* annunciato da Palermo, per lo sfortunato *Boris Godunov* che l'Opera di Roma aveva immaginato in un modo e poi ha rappresentato in un altro, per il benvenuto *Faust* di Rovigo e Treviso, per quel *Don Giovanni* torinese che ha dimostrato la regolarità e la continuità di fortuna arrisa all'impressionante capolavoro. E mentre le stagioni italiane, così aperte, avanzano nei loro cammini non sempre lineari e hanno il vantaggio di potersi far ascoltare anche alla radio, almeno in parte, qualche chiacchiera comincia a trapelare sulle stagioni prossime. Per la Scala, ad esempio, il tanto sospirato *Trovatore* sembra aver qualche nome e cognome: si dice un tenore lirico-francese per Manrico, un soprano lirico per Leonora, un soprano da camera (o mezzosoprano, che fa lo stesso) per Azucena. A questo punto per il conte di Luna basterebbe un buon tenore drammatico e per Ferrando un discreto baritono. Ma è meglio aspettare, delle chiacchiere sorridendo e magari diffidando.

Lettere immaginarie

E se... Tizio avesse veramente scritto a ... Caio?

di Alberto Iesùè

Da Caravaggio a Monteverdi

Roma 1593

Illustrissimo mio amico,

ho sieguito la Vostra honorevole esortatione, dimodoche la mia persona da qualche tempo è venuta a fare istrutione di se medesima in questa città. Non vi vò narrare de le grandezze de' monumenti antichj e de' le magnificentie edificate in brieve tempo per conto de' Sovrani di Christo, ch'esse se pur honorevoli di ammiratione hanno assaj poca vita nel pensiero de la mia arte. Ho invero inteso come l'aere e sovra ogni cosa gli interni colori di tale aere possano in maniera primiera dare nuova meditatione alle future mie pitture.

Sono entrato in gratiosa confidentia con un assaj meritevole decoratore di questa città, il diquale viero nome gli è Giuseppe Cesari, ma è piuttosto nomato Cavaliere di Arpino, giacchè è tale città che lo vidde nascere. Appriesso di lui ho essercitato la mia mano in mutevoli varietà di fiori e di frutta et ho potatto a compimento varij lavori con tali soggetti. La mia assaj modesta abbilità à favorito la stima in altri artisti del luogo: sono in amicittia col Gramatica ch'a gli stessi miei anni e molto honore riceve pe' suoi ritratti all'eccellentissima nobiltà romana. Et è etiandio per suo merito ch'abbiamo i favori del cardinal Del Monte, eccellentissimo et rinomatissimo a ragione della benevolentia ch'egli in continuo va mostrando verso i più meritevoli artisti.

Da Rosalba Carriera a Corelli

Venezia 1698

Ecc.mo Signor Corelli,

Ella mi perdonerà, io spero, se con sommo rincriescimento sono obligata a dirLe, a suplicarLa di non farmi più avere tali amare parole.

Ella sa in che misura la mia persona Le è devota, quanto animosamente terrò per gran tempo nel mio pensiero le Sue attenzioni, ma oltre acciò altre parole non potrei formare ch'esse non sieno crudeli, poi ch'Ella non dee meritarse. La generosità ch'Ella ebbe il piacere di dimostrare ne' miei riguardi non v'ha dubbio che tenne in conto del Suo nome, mi voglia perdonare l'ardire della facezia, ma il gran tempo trascorso da que' momenti di vicissitudini incerte io credo possa render giustizia accchè io siegua la mia strada ed Ella continui per la Sua, già così grandiosamente tracciata.

Le Vostre Suonate per il violino ed ancora i Vostri concerti sono oggetto di studio e di maravigliosa ammiratione per ogni dove entri la musica. Un giovane che pratica il Vostro instrumento in San Marco, al quale son io legata da fraterna frequentatione, non termina di parlar di Voi e di come Voi abbiate indicato nuova strada al violino, ed io credo, nella poca conoscenza ch'io ò della materia, che questo giovine Antonio Vivaldi possa conseguire se non la Vostra fama ciertamente eccellente nel suo campo. Ebbi modo d'ascoltare alcune sue brievi compositioni eccellentissime per la similitudine ch'ei riuscì a fare dallo istromento di suoni di natura e di animali i più variopinti.

Rallegratevi con me. I miei studj procedono bene. Il Balestra ed anco la mia familia fanno però esortatione accchè abbandoni le mie miniature e mi instruisca nel ritratto, laddove ò invero dato

dimonstratione di saper fare. Assai bene mi truovo in dimestichezza co' colori de' pastelli, co' quali senza niuna difficoltà mi ingegno a dare colori sfumati ed aggraziate.

I' spero infine che vogliate perdonarmi degl'incomodi del passato e che non me ne vogliate per il futuro, ma tenetemi, Vi priego, sempre cara nella Vostra memoria com'io sempre terrò la Vostra persona nel mio cuore. Addio.

da Platti a Canaletto

Würzburg 1751

Ecc.mo Signor mio,

la buona nuova ch'io ho la fortuna di darle fa riguardo alla cessazione de' suoi dissapori co' Tiepolo. Giobatta è invero qui or sono diversj mesi: La lascio fantasticare sopra la di noi doppia felicità per il riabbracciarci dopo sì lunghi anni. Tra assai argomenti de la nostra scapestrata vita giovanile pe' rii e calli, e' mi narrò del celebre episodio causa della di voi lunga inimicitia: e' rassicura ch'ogni colpa fu sua e non d'Ella, imperocchè spero ch'infine essa possa aver termine e a ogni buon tempo possiate riabbracciarvi da amici solenni.

Il caro Tiepolo giunse qui co' suoi figlioli Domenico e Lorenzo per la munificenza dell'Ecc.mo Rev.mo Principe Karl Philipp von Greiffenklau, il quale, nota da assai tempo fuor di Venezia la maestria dell'artista, gradì insignirlo del grosso incarico d'abbellire la nostra residenza co' suoi colori. Tanta è la rinomanza che l'Ecc.mo Principe accettò di buon grado di concordare una paga, pe' l solo affresco della sala grande, di 10.000 fiorini del Reno, che poi son pari a 8.000 di Franconia e che, forse Ella sa, son pari a più di tre volte di quant'egli potrebbe ricavare in Venezia.

Giobatta ha in tutti suscitata grande ammirazione eziandio per la rapidità del procedere: concluse sono le opere preparatorie per la Kaisersaal, la sala da pranzo del Principe, ed anche mi dice che ha già congegnato nella sua mente l'insieme delle affrescature. Diepolo, come lo dicono qui, mi fece confidenza che, se gli verrà dato modo d'affrescare il cielo sopra la scala principale, troverà l'estro di raffigurare la Musica dove collocherà l'effigie della mia figura in atto di dar di mano al mio violoncello. Ella può da sé solo immaginare quanto ciò mi facci onore.

Per ciò che è di me, il gran daffare nella istruzione de' cantanti per la cappella del Rev.mo Principe mi obliga assai a non poter dar più tempo alle mie compositioni, che in questo momento son Messe, cantate per una voce e stromenti. concerti per archi con il cembalo obligato.

Ma prendo ora congedo già che non vorrei incomodarla di troppo.

Da Canova a Mozart

Roma 1781

Caro Amico,

egli è un bel dire che la musica dee esser posta a regina di quegli umani sentimenti che sogliono esser chiamati con il latino nome di arti. Per intanto lungamente, io credo, sarebbe da questionare su ciò che l'arte, o le arti, sono e potrebbero esser e adunque se e come esse nascono nella natura dell'uomo, se e come esse possano esser scaturigine di un qualche strano accidente maravigliosamente ascoso e pronto a veder la luce per niun'altra maniera che misteriosa non sia.

E' mi par più vero, al contrario, che tali ragionamenti in verun modo verranno a termine: ciò io ardentemente spero poichè parmi di poter dire che il fine di essi sarebbe il fine di que' sentimenti: fintanto che si faranno molte parole su ciò che detta arte sia o esser debba, essa arte sarà viva, essa arte, o quel che sia, sarà la rappresentanza dell'esser vivo dell'uomo. Se poi fra cento e tant'anni qualche bel tomo avrà l'ardire di credere che l'arte sia morta non farà altro male che significare ch'ei

stesso è morto, quali che sieno le sue espressioni. Tanto son io convinto d'una sorta di vita continuativa dell'arte ch'ho mutato i miei studj. Nei miei giovenili anni in Venezia modello a' marmi cui ponevo mano era, come vi ebbi ascrivere, il nostro grande Bernini, morto or son cent'anni. ma oggi reputo di non errare se per mio ammaestramento e diletto volgo lo sguardo ben più lontano e vado ad erudirmi sull'opere degl'antichi. Di coloro infatti vo' ricercando la nobile semplicità e la quieta grandezza.

Sua Eccellenza l'Ambasciatore di Venezia ebbe la bontà d'ordinarmi un Teseo che trionfa sul Minotauro e con quest'opera spero di dare dimonstrazione del mio nuovo talento ch'io sento ruggirmi dentro. Io non so se sieno sogni o qualsivoglia giovenili fantasticherie, ma avverto sovente entro e fuori di me come un'aura nuova che debba provenire dalle arti a dare nuova configuratione all'esistenza dell'uomo. Ma forse vi do troppo tedio di me stesso e de' miei pensieri. narratemi orsù di voi, de' vostri nuovi strumenti a tasto, delle vostre suonate, delle vostre opere. Addio, caro Mozart, addio.

Da Mozart a Canova

Vienna 1782

Mio caro Canova,

più che sodisfare la vostra curiosità sulle mie suonate per fortepiano e sui miei Singspiele, voglio ora narrarvi di come ebbi a conoscere un nativo della vostra città. È questi un compositore di pochi anni più anziano di voi e di me, già assai noto per aver costruito molte sonate per fortepiano (o per pianoforte, com'egli va dichiarando) e per la sua abilità nel praticare lo strumento. Il nome suo è Muzio Clementi, e posso persino credere che se ne parli da voi, anche se fu portato via da Roma or son tre lustri. Allorché espressi la mia meraviglia per la sua bravura di esecutore - terze, seste, ottave, scale, si sciolgono sotto le sue mani con velocità e facilità sbalorditive -, egli ha pur dovuto confessare che per anni e anni si è impegnato in uno studio stupefacente, fino a studiare dodici, tredici ore al giorno! Penso altresì che questo suo estenuante lavoro darà frutti nel futuro della musica per fortepiano, giacché son certo che le generazioni che seguiranno dovranno imparare a suonare come ci sta insegnando Clementi. E questo dico a voi in virtù della sincerità che ci unisce nelle cose dell'arte. Mentre qui a Vienna voi sapete quanta animosità ci sia, a torto o a ragione non voglio dire, nei riguardi dei musicisti stranieri e in particolare per gli italiani a cagione dei loro troppi successi in questa corte a sfavore dei compositori del luogo. Per cui nessuno osa lodare Clementi con la sincerità necessaria, ma anzi fanno veste di nulla a fronte delle sue qualità più evidenti e manifestano al contrario quanto egli sia poco sensibile alle raffinatezze ed alla graziosità della galanteria dei nostri tempi.

Clementi ed io abbiamo suonato per allietare l'Imperatore e i suoi ospiti durante la sera del giorno 24 del mese passato, ma molti hanno poi voluto interpretare la nostra amichevole esibizione come si trattasse di una competizione per stabilire che fosse il miglior clavicembalista d'Europa del momento.

Realmente, io credo che la cosa più vera si vedrà nel tempo avvenire: forse nelle sonate future di Clementi troverete un po' più di galanteria "alla Mozart" ed in quelle di Mozart un po' più di sonorità "alla Clementi".

Mi son giunti assai graditi i quattro "Essercizi" dello Scarlatti, ve ne ringrazio, e mi ha assai divertito vedere la vostra immagine ironizzata per la vostra stessa mano.

Vi abbraccia e vi bacia il vostro Mozart.

Da Chopin a Delacroix

Londra 1848

Caro mio imbrattatele,

Eugenio mio caro, tu sai e puoi capire, tu che hai il dono dell'esprit in maniera totale, quale gioia

sia per me potermi lasciar andare a quelle scherzosità di sapore infantile che sono al fondo dell'animo mio ma che son costretto a trattenere negli aristocratici modi dei salotti 'altolocati'.

Ben tu sai qual sia l'amore che ho sempre nutrito per Johann Sebastian Bach e come io quotidianamente lo frequenti. Bene, non più tardi di pochi giorni, in uno di quei salotti ho osato dire, nella convinzione che tutti o quasi comprendessero che volevo solo rallegrare l'ambiente in quel momento un po' sonnacchioso e fin troppo "accademico", che in fondo Bach era un parruccone noioso quanto mai: ho attirato su di me sguardi colmi di sdegno. Ma sai perché? Or che è da qualche tempo che Mendelssohn riportò in godimento alla massa la grandezza del tedesco, ora Bach è un mito! Ma chi amava Bach fuori dagli ambienti accademici, prima?

Mi chiedi tu cos'io sia venuto a fare 'quassù'. Hai forse un poco di ragione: il clima di qui non è il migliore per la mia salute. Ma comincio a sentirmi stanco delle decisioni da prendere per il mio presente e per un futuro che sinceramente non riesco a vedere, così mi lascio fanciullescamente condurre da chi ha più energie.

Una cortese signorina, graziosa assai di modi, mi ha convinto acché anche a Londra, a Glasgow e ad Edimburgo possano godere, bontà sua, della mia musica. È lei che organizza e predispone le mie accademie, come dicono gli italiani, pur sapendo quanto io sia restio a questo genere di esibizioni pubbliche e preferisca la tranquillità e il contatto più immediato di un salotto casalingo, anche con quelle manchevolezze di cui ti dicevo. È lei che con fervore entusiastico per la musica riempie di attenzione le mie giornate, con un'assiduità tale da farmi temere interessi estranei all'arte.

Addio, mio caro Eugenio, addio

Da van Gogh a Caikovskij

Mio dolce Pietro,

avess'io il domino dei colori ch'hai tu della musica! È vero, come sanno coloro che nonostante i miei sbalzi d'umore mi rimangono vicini, io non posso dirmi appassionato di musica né tanto meno intenditore. Pure, la tua musica, e non oso dire se solo la tua musica, l'ascolto e l'ascolto con bramosia, bramosia che oso dire quasi demenziale, già che da essa mi lascio avvolgere nella maniera più completa, mi lascio possedere. Non so spiegartene la ragione o i motivi, ma da essa mi giunge senza sforzo quell'appagamento di desiderio consumato che solo raggiungo allorché metto la parola *fine* su una mia tela. Nella tua musica, o mio caro amico, sono le delizie delicate di uno sfumato tramonto e al tempo stesso lo sfiorio della luce nel più pieno bagliore solare, in essa sono i riposi dell'animo sopito, le meditazioni del pensiero creativo, le ribellioni, le ansie della natura prorompente e devastante.

Manifestavo a Sien questa mia passione ed insieme il riposo che trovavo nella tua musica per danza ed ho sorpreso negli occhi della mia donna quasi una gelosia: mio dolce Pietro, ella non ha ancora compreso come la bellezza dell'arte è una bellezza senza sesso e meno che mai, credo, potrà comprendere come la mia natura si appaga della pace che trova nella tua musica, una tranquillità che non so e forse non voglio darmi nelle realizzazioni della mia arte. Mi esercito sovente nel ritrarre me stesso e scopro nel mio sguardo un lampeggiare senza sosta che non accenna ad acquetarsi.

Theo riuscirà forse a convincermi a tornare a Nuenen. Ti scriverò subito di lì, ma tu intanto pensami, mio caro amico e abbracciami come io ti abbraccio.

Tuo Vincent

Da Modigliani a Puccini

Livorno 1901

Caro il mi maestro,

poi che m'avete fatto onore di darmi confidenza quasi fossi par Vostro per fama e per età, mentre

potre' esser un de' "vostrî tanti figlioli" (che dite Maestro Puccini, oh non potrebb'esser vero?), me ne fo' vanto e Vi scrivo.

Ebbi a legger del Vostr'ultimo grande successo con Tosca ma non me ne venne sorpresa alcuna: ma lorsignori che ne riferiscono hanno ben capito quanto è veramente nuova la musica Vostra e che nulla ha a che competere con quella del mio pur bravo Mascagni? Nova è la Vostra musica, Dio....., ma che son essi sordi? Così vogl'io che la mi' pittura - mi perdoni l'ardire e l'ardore del confronto - sia nova! Perciò voglio scrollarmi di dosso 'sto stampo di macchiaiolo sol perché son di Livorno. uscirò di qui, me n'andrò a studiare a Firenze e a Venezia, vo' veder altri colori, vo' veder cosa vedono l'altri, e se fosse poco arriverò fin'a Parigi, dove sento che idee e fatti si movono con più celerità.

Caro il mi Maestro Puccini le vo' narrare come il su' Amedeo con altri du' birbantacci vorrà menare per il naso la nostra bella Livorno. Gli abbiam preso tre grossi pezzi di terracotta a forma circolare, vi abbiam sopra scolpito de' volti umani badando ad imitare lo stile degli Etruschi e quindi, di notte per non esser visti, l'abbiam gettati in uno de' tanti canali. Oh, certamente prima o poi qualcuno li porterà all'asciutto e griderà "Toh!, com'eran moderni 'st'antichi Etruschi!".

Da Gershwin a Picasso

New York 1925

Caro Picasso

Le sono molto grato per le buone parole sulla mia musica: spese da un artista del suo calibro mi fanno grandissimo onore. Ma la mia musica, che, mi par giusto, è il riverbero della mia indole, del mio stato, della mia cultura, non ha le mire ricercatrici e sconvolgenti né dell'arte sua e del suo amico Braque, né per altro della musica rivoluzionaria europea di questi ultimi quindici anni, di cui tanto si discute con differenti giudizi.

Secondo il mio sentire reputo che nulla in arte possa esserci di più deleterio che affannarsi a seguire nuove correnti, nuove idee, bench'esse siano o possano essere veraci e costruttive, se queste idee non sono proprie di chi le persegue. Forse, quando non sarò più su questa terra, molti diranno che Gershwin si è addottrinato alla composizione sinfonica europea per dare una nuova musica al nuovo (ormai vecchio) mondo. Nulla di più inesatto. Io mi sono abbeverato alle fonti culturali europee perché mi sono convinto che se volevo imparare a costruire musica, a concertare musica, non vi era fonte migliore di quella. Ma la mia musica non è altro che la *nostra* musica, la musica immediata, che presto nasce in un momento di gioia, di dolore, d'amore, di allegria, e prestamente giunge al cuore di chi l'ascolta. Nessuna volontà è in me di costruire enormi grattacieli in cui chi ascolta deve laboriosamente cercare e meditare per trovarvi nascosti e grandiosi messaggi. Il mio messaggio è quello di dare godimento e piacere - e mi par crudele spiegare a Lei come godimento e piacere possano esserci anche e più se il canto è triste e melanconico - a *tutti*, che tutti possano riconoscersi nella musica dei miei songs, siano essi accompagnati o non dalla voce. Io non sento l'urgenza di grandi costruzioni, ma spontaneamente e con una frequenza di cui io stesso debbo meravigliarmi nascono nella mia mente linee melodiche brevi e semplici ch'io arricchisco di ritmi di questa terra e chissà se le tantissime che lascio a dormire nei cassette non sono poi migliori di quelle che andiamo fischiettando.

Chissà mai se un giorno lontano qualcuno oserà dire che se i songs di Schubert furono il canto romantico viennese, i songs di Gershwin sono stati il canto romantico americano?

Ho saputo della morte di Puccini: ma hanno tutti compreso quale cantore egli sia stato?

Mi scriva ancora, caro Picasso, mi racconti ancora dei suoi cubi ed io Le narrerò dei miei songs.

Alberto Iesùè

La musica senza presente

Noterella sui Souvenirs d'un lieu cher di Pëtr Il'ic Caikovskij

di **Aberto Cantù**

Il piccolo pezzo sentimentale e “caratteristico”, la pagina di diario intimo o da salotto - un giro di danza, una confidenza in musica - sono aspetto dell'autobiografismo musicale di Pëtr Il'ic Caikovskij, fatto di capitoli e paragrafi sinfonici e teatrali, cameristici e da salotto, e sono chiave della sua appartenenza non tanto ad un Romanticismo ormai reclinante, quanto al decadentismo.

Di questi brani Caikovskij ne scrive, ad escludere *nugae* per antonomasia come le Liriche da camera e i piccoli pezzi pianistici, anche una manciata col violino. Ad esempio i tre *Souvenirs d'un lieu cher - Méditation, Scherzo e Mélodie* - con accompagnamento di pianoforte anche se proposti talora nell'orchestrazione di Alexandre Glazunov. Una raccolta del 1878 che coincide con il *Concerto per violino in re maggiore op. 35* o lo segue di poco: al ritorno in Russia dell'autore dopo il soggiorno svizzero di Clarens da cui il *Concerto* era nato.

Il *Souvenir* riflette quanto Caikovskij scrisse di sé: “rimpiangere il pasato e sperare nel futuro senza mai essere soddisfatto del presente: così ho passato la mia vita”. È dunque un *identikit* dell'uomo e del musicista: di una musica che celebra il ricordo rifiutando il presente e confidando in un futuro migliore.

Il *lieu cher* corrisponde, in senso logistico, alla residenza sontuosa della baronessa Nadezda von Meck e in senso psicologico al “rifugio” dal recente e tragico fallimento matrimoniale con Antonina Miliukova.

“Luogo caro” è dunque e soprattutto il rapporto specialissimo con la von Meck. Un rapporto “particolare”, secondo la comune sensibilità decadentista, durato circa quattordici anni prima di interrompersi bruscamente e senza una parola da parte della baronessa (maldicenze, spiegò sgomento Pëtr Il'ic). Rapporto fatto d'una rendita annua di 6.000 rubli e di confessioni, dediche e lettere. Rapporto intellettualistico, come dicevamo epistolarmente diffuso, d'una sensibilità sublimata e sottile nella tecnica del differimento sistematico da mandare in visibilio Oscar Wilde.

Quella per cui Pëtr e Nadezda non si incontrarono mai di persona preferendo invece frequentare i luoghi segnati e “profumati” dalla presenza dell'altro come, nel ripercorrere (e interpretare) esistenza e arte di Caikovskij, s'è figurato Ken Russel con decorativa ed efficace immaginosità in uno dei suoi film migliori (assieme a *Donne in amore* e *The Boy Friend*): *The Music Lovers*, balordamente tradotto sugli schermi italiani *L'altra faccia dell'amore*.

Primo dei tre *Souvenir*, la *Méditation* fu il previsto tempo lento del *Concerto*. Movimento poi sostituito con una *Canzonetta* nella quale però resta qualcosa del brano originario; ad esempio i caratteri della frase e un certo clima. Già il clima dell'esordio - specie con l'orchestra soccorrevole di Glazunov - che diventerà nella coda un estenuato congedo. Un tono maceratamente malinconico, *more solito*, e meditativo, come da titolo, cui però subentra, con animazione trepidante, un narrare di ballata dai tratti parlanti e a cuore aperto: la confessione sfogata, l'epistolario da epistolografo votato, i quattordici anni con (senza) la von Meck.

Lo *Scherzo* che segue, un *Presto giocoso* tutto staccati veloci, sta in bilico fra la danza e la fiaba: due “mondi” prettamente caikovskiani. In bilico fra la tarantella e certi pezzi “fantastici”, nel senso della musica degli Elfi, di Mendelssohn o di Berlioz che da Mendelssohn la impara. Nel mezzo della pagina, il *Trio*, a contrasto e prima che torni il *Presto*, trova una frase lunga e sentimentale nella sua scoperta cantabilità. Frase fatta ad arco: un arco che la risospinge e ce la fa godere come non dovesse finire mai, quasi incarnasse il piacere senza fine nel differire immancabilmente gli incontri con la von Meck.

La pagina conclusiva è una *Mélodie* di nome e di fatto. Serena, diretta, senza tormenti, lirica d'un lirismo amabile, sembra il “futuro” sempre e solo sognato da Caikovskij.

Berlioz e Le Chef d'orchestre

di Francesco Sabbadini

All'edizione del 1856 del suo fondamentale *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Berlioz aggiunse come appendice il saggio *Le Chef d'orchestre. Théorie de son art*, volto a delineare nella sua complessità una figura di musicista che si era ormai affermata sostituendo definitivamente quella del primo violino addetto agli attacchi e quella ancor più vetusta del maestro al cembalo (anche Richard Wagner scriverà un saggio sull'argomento nel 1869, *Über das Dirigieren*). Alle doti proprie di ogni coscienzioso professionista, che deve conoscere a perfezione tutti i ferri del mestiere, ampiamente descritti da Berlioz nell'antecedente trattato, il moderno direttore necessita dipoi di un talento particolare, di qualità comunicative pressoché indefinibili, ovvero di doni di natura senza i quali è impossibile si possa instaurare una valida reciprocità di intenti con gli orchestrali sottoposti: la facoltà di trasmettere loro i propri sentimenti gli è fatalmente preclusa, e gli sfugge così la piena padronanza ("empire") del complesso degli esecutori: non si ha più a che fare con un "chef d'orchestre", ma con un semplice battitore di misure di tempo (sempre che le sappia battere e suddividere regolarmente, aggiunge Berlioz!).

"Occorre che si senta ch'egli sente - prosegue l'autore - che comprende, che è emozionato: allora il suo sentimento e la sua emozione si propagano a coloro che dirige, la sua fiamma interiore li scalda, la sua elettricità li elettrizza, la sua forza di impulsione li trascina; egli proietta attorno a sé le irradiazioni vitali dell'arte musicale. Se è inerte e freddo, invece, paralizza tutto ciò che lo circonda, come quelle masse galleggianti dei mari polari di cui si avverte la vicinanza col raffreddamento repentino dell'aria"¹.

La responsabilità del direttore è immensa, si tratta infatti di non tradire il genio di un compositore (e di tradimenti, in giro per l'Europa, ce n'erano parecchi secondo Berlioz, anche per il cattivo stato, spesso di origine economica, di molte orchestre), sia nel diffondere opere già note e comprese in una tradizione interpretativa, sia, ed ancor più, nel proporre novità, semmai nell'assenza di autografe indicazioni da parte dell'autore; sarà l'istinto allora, e un radicato senso del ritmo a individuare le corrette misure di tempo e le loro suddivisioni nella battuta in mancanza dei numeri del metronomo e di precise accentuazioni, oltre che una tecnica specifica della bacchetta (di colore bianco, rigorosamente, e di circa mezzo metro di lunghezza) che il maestro francese si prodiga di illustrare con una nutrita serie di figure relative alla varietà dei movimenti, a corredo del testo assieme a un'ampia citazione di esempi musicali ove possibile è cadere, per un poco attento maestro, in errori di lettura². Ogni velleità individuale degli orchestrali, qualora si manifesti, deve subito spegnersi negli occhi del direttore, da cui, si deduce per converso, "per un'orchestra che non guarda la bacchetta conduttrice non c'è direttore"³.

Un'importanza decisiva, in questa ricerca del pieno dominio sulle masse esecutrici, assume la disposizione dell'orchestra e del coro, preferibilmente su gradini ma anche su un piano orizzontale, purché stabilita in modo da poter distinguere i movimenti e lo sguardo del direttore e l'espressione del suo viso; egli dovrà a sua volta controllare gli impulsi del corpo reprimendo ogni mossa che lo renda ridicolo, evitare la "barbarie" insita in rumori provocati dai piedi alla base del pulpito o dalla bacchetta sulla balaustrata laterale, mentre eccezionalmente potrà utilizzare un piccolo colpo di bacchetta per repentini attacchi corali. E in certe situazioni teatrali, ove ampia è la distanza fra il direttore e alcuni gruppi di esecutori, Berlioz caldeggia la presenza di un suo vice dietro le scene, oppure l'introduzione di uno speciale metronomo meccanico in funzione al Covent Garden di Londra azionato da un pedale nel podio principale, o, ancor meglio, l'utilizzo del metronomo elettrico inventato da Verbrugge per il teatro di Bruxelles:

"un apparecchio di nastri di rame, collegato a una pila di Volta ubicata sotto il teatro, connesso al pulpito direttoriale e sfociante in una bacchetta mobile fissata per una delle sue estremità a un perno, sulla parte anteriore

di un asse, *a qualunque distanza dal direttore*. Al pulpito è adattato un tasto in rame abbastanza simile a un tasto di pianoforte, elastico e munito nella faccia inferiore di una protuberanza di qualche centimetro di lunghezza. Immediatamente al di sotto della protuberanza si trova un piccolo bicchiere in rame riempito di mercurio. Nel momento in cui il direttore d'orchestra, volendo battere un tempo qualsiasi della misura, spinge con l'indice della mano sinistra (la destra essendo impegnata a reggere come al solito la bacchetta conduttrice) il tasto di rame, questo si abbassa, la protuberanza entra nel bicchierino pieno di mercurio, una flebile scintilla elettrica si sprigiona e la bacchetta posta all'estremità opposta dell'apparecchio compie un'oscillazione davanti al suo asse. Questa trasmissione del fluido e questo movimento sono assolutamente istantanei, qualunque sia la distanza percorsa. Essendo gli esecutori raggruppati dietro la scena con gli occhi fissi sulla bacchetta del metronomo elettrico, subiscono di conseguenza direttamente l'azione del direttore, che potrebbe così, se ve ne fosse la necessità, dirigere dal centro dell'orchestra dell'opera di Parigi un pezzo di musica eseguito a Versailles⁴.

Verbrugghen riuscì a risolvere l'inconveniente di alcuni lievi rumori prodotti dall'apparecchio, e a renderlo agibile per l'onesta cifra di 400 franchi, ma ciononostante la sua invenzione non varcò i confini di Bruxelles, a causa soprattutto del disinteresse colpevole degli "addetti ai lavori", lamenta Berlioz. E sempre a proposito dei necessari sussidi all'attività direttoriale, il maestro francese viene a parlare di "pericolosi ausiliari" che spesso danneggiano l'opera del chef, coloro che vengono indicati talvolta a sproposito come "direttori di coro": il giudizio è severo e allargato a tutta Europa, e riflette certe negative esperienze fatte dal nostro nel corso dei suoi numerosi viaggi. Occorrono piuttosto, in presenza di grandi masse di esecutori, "sotto-battitori" incaricati di riprodurre fedelmente i movimenti del direttore: come in occasione della realizzazione di un suo brano destinato a centinaia di suonatori e coristi⁵, ove ricorda Berlioz di avere impiegato oltre a 5 direttori di coro, 2 sotto-direttori per i fiati e le percussioni, per un totale di 8 bacchette che funzionarono in quell'occasione a meraviglia, meglio perfino del pur lodatissimo metronomo elettrico (che non potrebbe comunque porre in risalto le sfumature del linguaggio musicale).

Il direttore principale deve mantenersi in piedi anche in occasione di lunghe esibizioni, deve tenere sott'occhio la completa partitura (vi erano casi in cui si utilizzava la sola parte del primo violino), e rivolgersi verso un complesso così descritto nella disposizione ottimale, su almeno cinque gradini ad anfiteatro: i due gruppi di violini, primi e secondi, sul davanti a destra e a sinistra rispetto al pulpito, le viole in mezzo ai violini, i flauti, gli oboi, i clarinetti e i fagotti dietro ai primi violini, una doppia fila di violoncelli e contrabbassi dietro i secondi violini, trombe, cornetti, tromboni e tube dietro le viole, i restanti violoncelli e contrabbassi dietro i legni, le arpe sul proscenio vicino al direttore, i timpani e le altre percussioni dietro gli ottoni. Il coro dovrà essere raccolto in un piano orizzontale, di adeguata larghezza anteriormente al primo gradino dell'anfiteatro, e disposto a ventaglio per $\frac{3}{4}$ di fronte al pubblico e in modo da seguire agevolmente le indicazioni del direttore; al suo centro, i cantanti solisti. Nei brani in cui il coro non è impiegato, meglio è prevederne l'assenza, al fine di non compromettere la piena resa sonora dell'orchestra.

Altri motivi di preoccupazione per il moderno direttore dipendono dai comportamenti dei sottoposti riguardo alle specifiche tecniche strumentali e a tipologie esecutive invalse purtroppo in molti complessi europei: Berlioz infatti prende di mira difetti quali i cronici ritardi negli attacchi di strumenti come trombe, timpani e grancassa, il malo uso di procedere a sbalzi ("par saccades") negli "accelerando" e nei "rallentando", la cattiva abitudine a porre in eccessivo risalto le accentuazioni e i colori molto al di là dell'intenzione dell'autore, la pigrizia ("paresse") degli archi nello svolgere i tremoli per cui le 64 note richieste possono ridursi a 32 o addirittura a 16, e quella ancor più grave dei contrabbassisti che semplificano la loro parte quasi a rifiuto del più impegnativo ruolo affidato ai loro strumenti; e ancora, la tendenza di certi flautisti a trasportare all'ottava superiore la loro parte laddove risulti più bassa rispetto agli oboi e ai clarinetti, quasi a voler rivendicare un primato delle estensioni acute al loro strumento contro l'ingerenza di indesiderati rivali, e la distrazione di qualche svogliato violinista nel contare le battute d'attesa troppo fiducioso nella diligenza del compagno di leggìo. Berlioz non può infine trascurare inconvenienti e malintesi originati dalle rinnovate tecniche di costruzione di alcuni strumenti: così gli esecutori che hanno a disposizione i nuovi ottoni a tasti o a cilindri possono entusiasinarsi delle loro nuove capacità di emissione e realizzare come "suoni aperti" note in principio

pensate come “suoni chiusi” (“bouchés”, ricavati con la mano destra posta nel padiglione dei vecchi strumenti “naturali”), tradendo l’intenzione originaria del compositore.

E così, con altri pratici consigli (affidare ogni membro della famiglia delle percussioni a un distinto esecutore, provare con le varie sezioni dell’orchestra prima della prova generale), si conclude questo saggio su una funzione musicale che acquisì viepiù importanza e prestigio nel XIX secolo, il quale la lasciò in eredità a un Novecento che non mancò di arricchirla di nuovi connotati simbolici e persino carismatici; proprio quei connotati che ci si aspetterebbe di incontrare (fors’ anche come predominanti) in questo saggio del francese, conoscendo sue precedenti prove musico-letterarie di inequivocabile significato⁶ e che invece non interferiscono in una trattazione tutta imperniata sulla competenza del grande professionista, sulla miglior antica saggezza del “maestro di cappella”⁷.

Francesco Sabbadini

¹ Tutte le traduzioni dall’originale francese sono a cura dello scrivente.

² Tra gli esempi prodotti da Berlioz, alcune battute tratte dall’ “Andante molto mosso”, secondo movimento della *Sinfonia pastorale* di Beethoven, caratterizzate da un metro di 12/8 diviso in 6 duine di crome: secondo il maestro francese occorre evitare assolutamente l’abbandono della struttura ternaria di questo metro salvaguardandone l’appropriata accentuazione ritmica (bb. 39, 111).

³ Nei recitativi d’opera sarà il direttore il vero recitante, disegnandone con la bacchetta la forma melodica appropriata.

⁴ Le avveniristiche idee di Berlioz, e certi suoi atteggiamenti, furono oggetto della satira dei disegnatori caricaturisti dell’epoca, a cominciare dal celebre Granville: alcuni disegni mostrano il compositore che dirige un complesso esteso a vari paesi del mondo battendo le misure con un palo telegrafico (in C. Ballif, *Berlioz*, Parigi, Éditions du Seuil, 1968, p.63).

⁵ Si tratta evidentemente del *Te Deum*, eseguito il 30 aprile 1855 nella chiesa di Saint-Eustache alla vigilia dell’Esposizione Universale di Parigi.

⁶ Come la fantasia letteraria *Euophonia, ou la ville musicale*, il racconto che conclude la raccolta di scritti *Les Soirées de l’Orchestre* (1852), in cui si prospetta un’utopica città della musica da cui provengono gli esecutori di un ideale complesso sinfonico-corale di circa 1000 esecutori, guidato da un “chef d’orchestre” coadiuvato da fedeli sotto-direttori; cfr. F. Sabbadini, *Berlioz narratore*, in “Mantova Musica” n.18 (1991).

⁷ L’importanza di Berlioz nell’ambito della direzione d’orchestra (peraltro praticata con diversa fortuna) è sottolineata da Charles Gounod nella prefazione a una raccolta di lettere del maestro delfinate: “Berlioz ha introdotto nella circolazione musicale una considerevole quantità di effetti e di combinazioni d’orchestra sconosciuti sino a lui, e di cui si sono impadroniti molti illustri musicisti: egli ha rivoluzionato il campo della strumentazione, e almeno sotto questo aspetto, si può dire che ha ‘fatto scuola’. E tuttavia, nonostante splendidi trionfi, in Francia e all’estero, Berlioz è stato contestato per tutta la vita; a dispetto di esecuzioni alle quali la sua personale direzione di eminente ‘chef d’orchestre’ e la sua infaticabile energia aggiungevano tante possibilità di riuscita e tanti elementi di chiarezza, egli non ebbe mai che un pubblico parziale e ristretto; gli mancò ‘il pubblico’, questo *tout le monde* che dona al successo il carattere di *popolarità*: Berlioz è morto dei ritardi della popolarità.” Cfr. H. Berlioz, *Lettres intimes*, pref. di C. Gounod, Parigi, Calmann Lévy, 1882. pp. VI-VII.

La Melandri e l'Osteria del Gambero Rosso

Quella sera l'onorevole Melandri (che fra l'altro porta il cognome di un noto tenore d'altri tempi) non disertò il Massimo teatro milanese per dormire tranquilla tra due guanciali, ma passò il suo prezioso tempo all'Osteria del Gambero Rosso, il locale di Pinocchio, del Gatto e della Volpe. Chissà che non abbia stretto amicizia con questi habitués o che, facendosi largo tra il naso dell'uno o gli artigii degli altri, non si sia recata in loro compagnia al Campo dei Miracoli.

Sta di fatto che lavorò l'intera notte di S. Ambrogio attorno alla stesura di un decreto che prevedeva laute sovvenzioni pubbliche ad alcune scuole musicali private ritenute prestigiose.

Una domanda: viste le magre risorse finanziarie dello Stato italiano, cosa resterà ad antiche istituzioni di alta cultura come i Conservatori? Forse in dollari i conti potrebbero tornare. In Euro proprio no. Ma alla Melandri, come al suo amico Veltroni, tutto va bene purché ci si illuda di essere nel Nuovo Mondo, magari con un Clinton benedicente alla propria destra.

La melodia

di Giacomo Leopardi

Era prevedibile che, per quanto rigido e austero, il tenore di vita imposto dalla marchesa Antici (ossia mamma Adelaide) in casa Leopardi potesse concedere qualche chance alla musica. Del resto a quei tempi non si trattava di un'anomalia, anzi quasi di una regola tra le pareti domestiche del ceto nobile e alto borghese. Lo stesso capofamiglia, conte Monaldo, sia pur dichiarando di non provare alcun diletto "nei trilli e nei rondeau", fu musicofilo per dovere civico, come attesta l'epigrafe del Teatro di Recanati che lo definisce "gloria e onore della terra natia". Piuttosto, la passione investì maggiormente i figli. Infatti, dei fratelli di Giacomo, mentre Carlo si diletta al pianoforte, Luigi fu promettente flautista, e Paolina, sempre avida di notizie musicali, dovette limitarsi ai rapporti epistolari, essendole preclusa la possibilità di varcare gli angusti confini del "borgo selvaggio". Anche il poeta condivise questo interesse, arricchendo i propri scritti (dallo Zibaldone alle lettere) di puntuali riflessioni estetiche e filosofiche con sensibilità di artista certamente acuta, anche se non sorretta dalla competenza dell'intenditore. Sensibilità dalla quale traspare l'inconfondibile propensione italiana alla melodia e al gusto popolare.

Certo è che la principale, anzi la vera arte degl'inventori di musica, e il vero, proprio musicale e grande effetto delle loro invenzioni, allora solo si manifesta ed ha luogo quando le loro melodie son tali che il popolo e generalmente tutti gli uditori ne sieno colpiti e meravigliati come di melodia nuova, e nel tempo medesimo, per essere in verità assuefatti a quelle tali successioni di tuoni, sentano al primo tratto ch'ella è melodia. Il qual effetto, proprio, anzi solo proprio della vera musica, e solo grande, solo vivo, solo universale, non altrimenti si ottiene che coll'adornare, abbellire, giudiziosamente e fino al debito segno variare, nobilitare per così dire, nuovamente fra loro congiungere e disporre, presentare sotto un nuovo aspetto le melodie assolutamente e formalmente popolari, e tolte dal volgo, e le varie e sparse forme di successioni di note, che gli orecchi generalmente conoscono, e vi sono assuefatti. Non altrimenti che il poeta, l'arte del quale non consiste già principalmente nell'inventar cose affatto ignote e strane e a tutti inaudite, o nello scegliere le cose meno divulgate, anzi ciò facendo egli pecca e perde e toglie all'effetto della poesia, di quel che gli aggiunga; ma l'arte sua è di scegliere tra le cose note le più belle, nuovamente e armoniosamente, cioè fra loro convenientemente, disporre le cose divulgate e adattate alla capacità dei più, nuovamente vestirle, adornarle, abbellirle con l'armonia del verso, colle metafore, con ogni altro splendore dello stile; dar lume e nobiltà alle cose oscure e ignobili; novità alle comuni; cambiar aspetto, quasi per magico incanto, a che che sia che gli venga alle mani; pigliare verbigrazia i personaggi dalla natura, e farli naturalmente parlare, e nondimeno in modo che il lettore, riconoscendo in quel linguaggio il linguaggio ch'egli è solito di sentire dalle simili persone nelle simili circostanze, lo trovi pur nel medesimo tempo nuovo e più bello, senz'alcuna comparazione, dell'ordinario, per gli adornamenti poetici, e il nuovo stile, e insomma la nuova forma e il nuovo corpo di ch'egli è vestito. Tale è l'ufficio del poeta, e tale nè più nè meno del Musico. Ma siccome la poesia bene spesso, lasciata la natura, si rivolse per amore di novità e per isfoggio di fantasia e di facoltà creatrice, a sue proprie e stravaganti e inaudite invenzioni, e mirò più alle regole e a' principii che l'erano stati assegnati, di quello che al suo fondamento ed anima, ch'è la natura; anzi lasciata affatto questa, che aveva ad essere l'unico suo modello, non altro modello riconobbe e adoperò che le sue proprie regole, e su d'esso modello gittò assurde e mostruose o misere e grette opere; laonde abbandonato l'ufficio suo, ch'è il sopraddetto, sommamente stravolse e il perdè, o per una o per altra parte, di quell'effetto che a lei propriamente ed essenzialmente si convenia di produrre e di

procurare; così l'arte musica nata per abbellire, innovare decentemente e variare e per tal modo moltiplicare; ordinare, regolare, simmetrizzare o proporzionare, adornare, nobilitare, perfezionare insomma le melodie popolari e generalmente note e a tutti gli orecchi domestiche; com'ella ebbe assai regole e principii, e d'altronde si invaghì soverchiamente della novità, e dell'ambiziosa creazione e invenzione, non mirò più che a se stessa, e lasciando di pigliare in mano le melodie popolari per su di esse esercitarsi, e farne sua materia, come doveva per proprio istituto; si rivolse alle sue regole, e su questo modello, senz'altro, gittò le sue composizioni nuove veramente e strane: con che ella venne a perdere quell'effetto che a lei essenzialmente appartiene, ch'ella doveva proporsi per suo proprio fine. e ch'ella da principio otteneva, quando cioè lo cercava, o quando coi debiti e appropriati mezzi lo procurava.

Le Tavole di Mosè

Alle soglie del Duemila e della grande riforma degli studi italiani, a seguito di un importante convegno, un redivivo Mosè è nuovamente salito sul Sacro Monte per ricevere le Tavole della Legge. Eccole alla voce "caratteristiche del buono e del cattivo insegnante":

Caratteristiche del buon insegnante

- *Conosce bene la sua materia*
- *Spiega con chiarezza*
- *È giusto*
- *Sa interrogare bene*
- *Rende interessante la lezione*
- *È intelligente*
- *Favorisce la discussione*
- *Equilibrato*
- *Porta a scuola problemi attuali*
- *Comprensivo*
- *Si interessa alle idee degli alunni*
- *Si comporta secondo i principi che afferma*
- *Ha buona cultura non solo della sua materia*
- *Discute i problemi dell'età degli alunni*
- *Prende molto sul serio il suo lavoro*
- *Ha entusiasmo per il suo lavoro*
- *Ha fiducia nei giovani*

Caratteristiche del cattivo insegnante

- *Parla poco*
- *Usa spesso l'ironia (che è altra cosa rispetto all'umorismo)*
- *È rigido*
- *Svaluta ciò che è moderno*

Dopo il Decalogo non resta che attendere la Terra Promessa, sia pur nel timore che dal Sinai la scuola italiana passi al monte degli Ulivi o, vista la sua attuale lottizzazione, direttamente al Golgotha.

Il continuo in Viadana

di **Pietro Avanzi**

seconda parte

Il terzo avvertimento⁵ contiene probabilmente la chiave per risolvere il problema relativo alla qualità degli accompagnamenti. Esso comunica qualcosa che eccede la regola stessa: la forma “esortativa” sembra infatti invitare gli organisti a comportamenti più responsabili. Dal momento che i concerti non sono stati fatti per coloro “*che strapazzano il mestiero*”⁶, pare di recepire quanto segue: come tutte le novità anche quella relativa al basso da “riempire” strumentalmente, non si sottraeva al pericolo che il soggetto scegliesse di mettere in mostra se stesso, piuttosto che rispettare la natura della composizione o le intenzioni dell’autore ivi trasferite. L’invito a dare “*un’occhiata*” proviene dal desiderio che quella momentanea “attenzione” costringa l’organista a spostare l’interesse sull’oggetto, evidentemente nella speranza di poterne condizionare le principali scelte operative (consonanze e dissonanze più pertinenti e movimenti “*a proposito*”). Ma in che modo oggi, dopo quattro secoli, è possibile rispettare quelle intenzioni? Lo studio delle “Regole” o dei manuali, e la conoscenza delle forme e delle tecniche del Seicento sono necessarie ma non ancora sufficienti, dal momento che ogni composizione con basso continuo comporta la messa a punto di una serie di dettagli difficilmente codificabili in norme risolutive. Comunque ciò che in questa sede si cercherà di evidenziare riguarderà gli aspetti comuni o le costanti generali all’interno di un unico concerto. Questo consentirà di verificare la coerenza di tutti gli elementi che possono contribuire alla stesura dell’opera. Affinché abbia un minimo di valore la parte tecnica che seguirà, si invita a coglierne i momenti isolando le parti date di *Exaudi* dalla realizzazione, essendo il tutto posto per convenienza alla fine dello scritto.

Formalmente il concerto non è divisibile in parti. La varietà melodica e la continuità del basso per l’organo lo avvicinano allo stile *Durchkomponiert*. Più che parti sono estraibili i seguenti periodi di diversa lunghezza: 1-9, 10-21, 22-31, 32-42, 43-49, 50-58. Alcuni periodi sono ulteriormente divisibili, ma ciò che importa è la forma ritmica delle frasi cantate. Per esempio, l’entrata della voce nella decima misura è anticipata dal *sol* legato del continuo; quella di b. 18 inizia dalle tre minime della misura precedente; di b. 29 dall’ultimo *sol* di b. 28; di b. 33 a partire dall’ultimo *sol* di b. 31; quelle delle bb. 38 e 40 dall’ultima minima delle bb. 37 e 39, mentre in altri casi pausa e voce stanno all’interno della misura.

Per quanto concerne la modalità del materiale melodico, il riferimento attiene al primo modo autentico trasportato (*sol-la-sib-do-re-mi-fa-sol*), con inizio sul relativo plagale (*re-mi-fa-sol-la-sib-do-re*), mentre la base essenziale per quello armonico proviene dalle sole consonanze semplici di terza e quinta e di terza e sesta. Da questa base scaturisce tutto ciò che rientra nell’accidentale, ossia l’inserimento delle dissonanze, delle tirate, delle diminuzioni e di qualsiasi altra forma di fioritura melodica⁷.

La prima analisi parte da quella struttura cardine che si chiama cadenza perfetta o, in termini moderni, dominante-tonica. Tali cadenze si trovano di conseguenza sui gradi principali di *re* (bb. 9, 26 compresi i *la* precedenti, 36, 51), di *sol* (bb. 28, 31, 42, 58), di *sib* (bb. 17, 21, 48), e secondario di *do* (b. 54). In queste cadenze, dove le note saltano di quarta ascendente o di quinta discendente, era ormai prassi universale accompagnare la quinta con terza maggiore naturale o accidentale. Simile atteggiamento rendeva praticamente superfluo o indifferente l’inserimento del segno maggiore da parte del compositore o dei copisti (l’unica indicazione necessaria è decisamente quella del segno minore inserito sul primo *re* della cadenza composta finale). Se nelle cadenze perfette non sussistono dubbi per la terza maggiore, non altrettanto lo sono alcune altre inserite in contesti diversi. Personalmente trovo pertinenti i seguenti segni maggiori: nella prima misura dopo la terza minore (toglie la staticità ritmica, prepara l’entrata della voce, il passaggio dalla terza all’ottava per moto retto richiede la terza maggiore); sui *do* delle bb. 10 e 12 (la terza minore appare decisamente fuori

stile), e negli altri due di b. 29; sulle due minime di b. 14; sopra i due *sol* delle bb. 28 e 31 (la prima volta minore seguito da maggiore, la seconda il contrario); sopra i *re* delle bb. 30, 34 e 36; sopra il *sol* di b. 42 e il secondo *sol* di b. 50 dopo la terza minore; sopra il *re* di b. 51; infine sul *do* di b. 55 (non condiziona la sesta minore sulla prima delle due note di cadenza). In questi concerti non sempre si richiede la terza sulla nota di risoluzione della cadenza (bastano quinta e ottava), come mi sembra di rilevare sui *re* delle bb. 9 e 26 e, se piace, sul primo *sol* di b. 28.

Per la consonanza imperfetta di sesta occorre distinguere tra quella minore con terza minore e quella maggiore con terza minore (consonante perché non è in considerazione la quarta eccedente interna, ma soltanto la terza e la sesta in relazione al basso) o maggiore. L'unico uso obbligato della sesta minore si verifica sempre nella successione *mi-fa* (ossia *do diesis-re* oppure *la-sib*), vale a dire in termini moderni sensibile-tonica (rari ma possibili sono anche gli accompagnamenti con terza e quinta diminuita a tre parti, o con l'aggiunta della sesta a quattro). La sesta maggiore con terza minore è molto usata, direttamente o con maggior frequenza dopo la quinta sul medesimo grado, quando il basso procede per grado discendente (una specie di secondo-primo da valutare tuttavia con attenzione). Altri usi della sesta sono quelli in sostituzione della quinta, e dove la quinta precede la sesta o la sesta la quinta sul medesimo grado (in questi casi si introduce movimento o si muta l'armonia o si evitano parallelismi proibiti). Meno comuni, ma possibili, sono poi alcuni accompagnamenti della sesta con quarta in funzione della quinta con terza (b. 54 sul primo *la*), o nelle cadenze composte come seconda armonia (b. 57 sul primo *re*). La prima sesta accompagna i *la* del canto sui *fa diesis* che salgono di grado alle bb. 10, 27, 39 (non si considerano quelle in relazione al canto per la loro ovvietà), mentre ne occorrono due di seguito sulle ultime due minime di b. 17. Altre seste sono necessarie sul *sib* puntato di b. 30 (quindi anche sul *sib* della tirata alla b. 27), sull'ultima nota delle bb. 38 e 40, sulle minime pari discendenti di grado alle bb. 44-46 (i teorici le consigliano), sulle prime due minime di b. 48, sul *fa* che sale di grado nella b. 50 (la quinta nel canto non è determinante), e sul *la* di b. 52, sull'ultima nota di b. 53 (anche la terza cromata vuole la sesta), e sul punto di *sib* alla b. 56 dopo la quinta. Più delicato appare invece l'inserimento della sesta maggiore, ma almeno in due casi se ne raccomanda l'uso: nelle "cadenze di grado" dopo la quinta come sul *re* che scende al *do* nella b. 12, e sempre dopo la quinta quando il basso salta di quinta ascendente come nelle bb. 11, 13 (secondo *sol*, ma non sul *re* seguente dopo la quinta) e 45 (quinta seguita da sesta sul punto).

Stabilito a grandi linee quali consonanze inserire negli accompagnamenti, si procederà alla scelta delle dissonanze legate o preparate. Si consiglia di procedere in base alla loro semplice disponibilità, e di controllare in seguito se funzionano, o se la discrezionalità ha ecceduto nelle scelte. Intanto alcune di loro sono presenti nel testo, e precisamente: la quarta che ritarda la terza alle bb. 20, 35, 42, 49, 51; due casi di settima che risolve in sesta alle bb. 20 e 41, e uno di seconda in terza a b. 52. La quarta in terza è comunissima nelle cadenze perfette, quindi sta bene anche nelle bb. 9, 26, 28, 31, 57 e sulla nota conclusiva. Buone mi sono parse inoltre quelle inserite sul *do* puntato di b. 13, sull'ultima minima di b. 22, sul *re* di b. 35, sul *re* puntato di b. 53 e sul secondo *sol* della battuta seguente. Per la settima in sesta un unico caso si presenta nella b. 30, ma a ben vedere si tratta di un "rivolto", come pare di capire dalla nona che risolve in sesta alla b. 27 (la sola armonia consonante avrebbe reso troppo povero e statico l'insieme). Infine due none in ottava sono state inserite sul *fa* di b. 48 e sul *sol* di b. 51.

Con le dissonanze per legatura si rende più varia e interessante l'armonia, mentre con quelle sciolte o assolute si entra in una dimensione che privilegia il "movimento"⁸. Per essere considerati dei buoni accompagnatori era necessario sostenere i cantori evitando di coprirli con passaggi inutili o rumorosi. Dal momento che la parte del canto non è da diminuire, come ben chiarisce Viadana per i propri concerti nella prima regola ("*soura tutto non aggiungendo alcuna cosa più di quello che in loro si ritrova stampato*"), mi sembra evidente che non si può concedere a uno ciò che si vieta all'altro. Ma mentre il cantore deve limitarsi a cantar bene la propria parte, l'organista deve invece, non soltanto suonar bene la sua, ma fare in modo che il tutto risulti coerente ed omogeneo. I punti delicati si trovano nei momenti in cui il cantore respira od attende alcune pause prima di proseguire col proprio canto. In questi casi l'organista dovrà tutte le volte "preparare" le entrate della voce con motivi adatti, in modo da non interrompere il flusso continuo e regolare della linea principale, perché

è su questa che si articola il percorso musicale.

L'ultimo argomento tratterà un aspetto delicato della prassi, in quanto rappresenta un tentativo rivolto all'opportunità di rispondere in modo affermativo alla seguente domanda: si deve seguire la parte del soprano? In altre parole, può costituire una specie di guida per meglio improvvisare e sostenere la voce, oppure si deve evitare una simile eventualità? Agazzari nella sua opera sul Basso continuo, quando parla di uno strumento "*che serve per fondamento*", avverte "*di fuggir per quanto si vuole quel medesimo tasto, che il soprano canta*"⁹. La chiarezza del divieto, che implicitamente esclude gli accompagnamenti sopra la voce del solista, significa l'impossibilità di procedere diversamente, o piuttosto la tendenza a preferire un comportamento senza tuttavia escludere ciò che si proibisce? Tralasciando il luogo comune, che ogni regola patisce eccezioni continue, vorrei approfondire l'argomento utilizzando altri documenti per poter decidere con maggior cognizione di causa.

Nel 1965 è stata pubblicata una trascrizione dei Madrigali di Luzzaschi¹⁰, i quali - contenendo l'intavolatura strumentale d'epoca - costituiscono un documento unico per la prassi iniziale del continuo. Il dato principale che interessa smentisce categoricamente l'avvertimento di Agazzari, perché la linea non diminuita del soprano è normalmente presente nell'accompagnamento. Bianciardi, che pubblica il suo grande foglio volante un mese prima di Agazzari, accenna soltanto di stare all'acuto nei soggetti allegri e al grave in quelli mesti¹¹. Penna ne parla nelle prime due regole del *capitolo quartodecimo* della sua opera *Li Primi Albori Musicali* pubblicata a Bologna nel 1672. Il teorico nella prima afferma: "*Che l'Organista habbi l'occhio aperto, e pronto, non solo alla sua parte, ma ancora alla parte Cantante, collocatavi sopra, per accompagnarla con li tasti, corrispondenti alla voce...*"; mentre nella seconda chiarisce, "*Che non potendo accompagnare tutte le Note cantanti, prenda solamente le Consonanze, o almeno la prima e ultima del battere, e la prima e ultima del levar di mano, lasciando le altre*"¹².

Ho tenuto per ultimo Viadana perché a suo modo, nella quarta regola, sembra confermare la scelta di Luzzaschi. In questa regola si avverte "*l'Organista di far sempre le cadenze a i lochi loro*", e si precisa che "*sarebbe sempre cattivo effetto se facendo il Soprano la sua cadenza l'Organo la facesse nel Tenore*". Pare un invito quasi esplicito a mantenersi nel registro della voce, probabilmente per evitare che la *subfinalis*, quando è presente, venga raddoppiata all'ottava inferiore, ossia nel luogo proprio del tenore. Il concerto evidenzia la sua prima cadenza con *subfinalis* all'acuto soltanto da b.16, seguita dalla stessa alla 20 e alla 49, per poi ripresentarsi diversa alle bb.35,37,42 e 51. Tutto questo non giustifica una realizzazione costantemente guidata dalla voce, ma conferisce ad essa una forte valenza di legittimità. Essendo poi l'ambito della melodia contenuto sia al grave che all'acuto (*re* sotto il rigo e *fa* quinta linea), l'accompagnamento finisce necessariamente col muoversi nella preferita zona centrale della tastiera.

Ci sarebbe ancora da dire sulla distribuzione e quantità delle parti, e sul modo di tenere la battuta, ma siccome si presenta al completo il concerto, con la sua intavolatura d'organo, penso sia preferibile verificarlo direttamente. Chiudo questa seconda fatica per l'organo, la prima relativa all'aria *Ardo ma non ardisco* di Domenico Belli per il cembalo, nella speranza di aver contribuito al ripristino del loro antico fascino.

Pietro Avanzi

⁵ Il terzo avvertimento chiude la prima parte in *Musicaaa!* 1998 anno IV n.11 p. 20.

⁶ La citazione si legge subito dopo la dodicesima regola dell'Introduzione ai *Cento Concerti*.

⁷ Una delle principali caratteristiche della prassi antica consisteva nella presenza di pochissimi principi, all'interno dei quali prendeva corpo tutta l'attività pratica finalizzata all'apprendimento di una tecnica diretta, semplice, viva e musicale.

⁸ In questa accezione s'intende tutto ciò che può riempire dei "vuoti", come nella seconda misura (triade spezzata), o nella quarta con note di passaggio, o con un motivo preso dal re legato di b. 5, o con una tirata come sul *sib* di b. 15, o con note ribattute alla misura 24, e così all'infinito, non essendo possibile stabilire volta per volta tutte le opportunità.

⁹ La citazione si legge a p. 6 della sua opera: *Del sonare spra'l basso con tutti li stromenti* Siena ottobre 1607.

¹⁰ *Breve Regola per imparar a sonare sopra il basso* Siena settembre 1607.

¹¹ L. Luzzaschi: *Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani* Roma 1601, a cura di A. Cavicchi L'Organo-Brescia 1965 Bärenreiter-Kassel. Per il facsimile vedi Archivum Musicum, collana di testi rari S.P.E.S. Firenze 1980.

¹² Le regole sono arricchite da due esempi ciascuna, e nella mia edizione del 1684 si trovano a p. 184.

Exaudi me Domine

L. Viadana

realizz. di P. Avanzi

1

Ex - - - au - di me, Do - mi - ne,

organo

6

Ex - - - au - - - di me, Do - - - mi - ne,

10

quo - ni - am be - ni - gna est quo - ni - am be - ni - gna

14

est mi - se - ri - cor - di - a tu - - - a

18

mi - se - ri - cor - di - a tu - - - a; se -

22

cun - dum mul - ti - tu - di - nem mi - se - ra - ti - o - num tu -

26

a - rum re - spi - ce in me re -

30

- spi - ce in me. Et ne a -

34

ver - tas fa - ci - em tu - - - am a pu - e - ro tu - o

38

a pu - e - ro tu - o a pu - e - ro tu - - -

42

o; quo - ni - am tri - bu -

46

lor tri - bu - lor, ve -

50

lo - ci - ter ex - au - di me ve - lo -

53

ci - ter ve - lo - ci - ter ex - au - di me ve - lo -

56

ci - ter ex - au - di me.

Per una mente creativa in musica

Criteri e modelli operativi per sollecitare la creatività e la fantasia nell' arte musicale

di **Gastone Zotto**

Per l'uomo è più importante
l'immaginazione che non il sapere.
Albert Einstein

La creatività è educabile? Più in particolare, si possono elaborare delle strategie didattiche capaci di suscitare e far crescere nell'allievo l'estro creativo musicale? La logonica ha qualche proposta in merito?

Ritengo che sia possibile rispondere affermativamente a tutti e tre i quesiti.

Precisiamo intanto che la creatività può inserirsi anche sui disvalori dell'operare umano. Il querelomane, ad esempio, è sicuramente un creativo nello stanare da tutte le situazioni di vita una o più ipotesi di accusa; ed anche la querelomania è educabile. Quanti genitori, con la scusa di educare il figlio all'autodifesa nella vita, lo avviano a sindacare tutto e tutti, a cercare ragione sempre, ovunque e ad ogni costo, a scoprirsi costantemente vittime di ingiustizie e complotti, ad accusare sempre gli altri e mai se stessi. Anche questa è sicuramente educazione alla creatività, ma sul negativo, su un disvalore.

In questa sede, ci si propone, al contrario, una educazione alla creatività artistica, da sempre e da tutti considerata come un valore per l'uomo.

Precisiamo pertanto fin dall'inizio che l'allievo va educato non solo alla creatività, ma anche ai valori cui applicarla; nel nostro caso, è quindi necessario avviarlo contestualmente tanto alla creatività, quanto all'atteggiarsi estetico.

1- Come educare alla creatività

Si educa alla creatività, spingendo la mente dell'allievo ad elaborarsi sistematicamente il maggior numero possibile di alternative in riferimento ad una medesima situazione o, più precisamente, nei confronti di un medesimo costrutto o catena di rapporti attenzionali.

La spinta elaborativa può essere tanto occasionale, quanto sistematica.

Quella occasionale può trarre origine da una congenita predisposizione del proprio cervello o da una tendenza o abilità acquisita nel proprio ambiente di vita, soprattutto in quello dell'infanzia e della giovinezza.

Quella sistematica, che qui andremo proponendo, consiste nell'educare la mente ad elaborarsi, in serie spesso illimitate, ipotesi programmate di alternative.

Quest'ultimo tipo di educazione si attua spingendo la mente ad assumere non solo l'atteggiamento 'creativo', ma nel contempo a costruirsi, a monte, veri e propri modelli o criteri di operatività mentale in chiave creativa. In altri termini, si tratta di allenare o allenarsi nella costruzione in proprio di sempre nuovi programmi di operatività sempre costitutiva, ed eventualmente anche trasformativa, nei confronti di un medesimo costrutto, che può essere di tipo mentale, psichico e/o fisico.

La mente finisce per trasformarsi così in un vero e proprio vulcano di ipotizzazioni operative.

La creatività che per sua natura è segno di vitalità interiore, una volta acquisita, può paradossalmente favorire in chi la possiede perfino la pigrizia nel trasformativo. Può infatti favorire il raggiungimento di un massimo risultato proprio all'insegna di un minimo sforzo. L'uomo creativo rimane e si rivela

tale anche quando cercasse di non far fatica nel compimento di una propria opera. Un'iperattività mentale nel mondo della creatività, peraltro sempre gratificante per chi la assume!, può compensare e favorire nel trasformativo un risparmio di energie o addirittura un'ipoattività.

È il caso di Rossini che, sdraiato a letto durante il suo comporre musicale, preferiva scrivere una nuova e diversa pagina piuttosto di curvarsi a raccogliere quella appena scivolatagli di mano.

La mente creativa è una costante sorgente di nuovi e costruttivi "...*oppure si potrebbe pensare così* (operare costitutivo)," ...*oppure si potrebbe fare così* (operare trasformativo)". La mente assume in questo modo la funzione di uno stabile prezioso elaboratore di 'ipotizzazioni operative', capaci di gratificare e di dar nuovo slancio vitale a chi le assume. In qualche modo si diventa la cosa inventata, ci si espande in essa nel suo giudicarla positiva, il suo valorizzarla diventa un nostro valore, un personale arricchimento interiore.

Sta qui forse l'origine più profonda della differente maniera di condurre la propria vita che intercorre tra il giovane ricco di futuro, di inventiva, di progettualità, di speranze e quindi di vitalità interiore, ed il vecchio spesso ricco solo di ricordi e cioè di un ormai imm modificabile passato? Anzi, paradossalmente, non starebbe proprio nella carenza o nell'assenza dell'atteggiamento creativo l'origine della scarsa voglia di vivere, nel senso di progettarsi, riscontrabile oggi in molta gioventù? Il fenomeno della droga, il dilagare della noia, l'incapacità di sperare ormai oggi dilaganti proprio nella gioventù non potrebbero trovare spiegazione giusto in questa mancata educazione all'atteggiarsi 'positivamente' creativo? Lo spirito creativo, a qualsiasi età, è letteralmente impossibilitato ad annoiarsi, perché trova in ogni situazione un qualcosa di interessante da pensare, provare o fare. E lo slancio del vivere vi si accompagna subito.

La prima e più importante spinta alla creatività va ritrovata nell'attivazione di quelli che la Scuola operativa definisce 'atteggiamenti mentali'.

Condivido le posizioni del prof. Ceccato quando afferma che gli atteggiamenti, essendo "modi con cui ci rivolgiamo alle cose, sono già progettuali nell'osservarle"¹.

Su questa linea, sono del parere che lo stesso operare in chiave creativa possa essere considerato come un vero e proprio atteggiamento mentale, anzi un atteggiamento sugli atteggiamenti, una sorta di superatteggiamento che può aggiungersi o accompagnarsi a qualsiasi altro.

Attivandoli, la mente "si muove in cerca di cose dotate di determinate caratteristiche"², la cui evidenziazione ed elaborazione vengono a costituire il primo materiale della creatività.

L'assunzione voluta e programmata di vari atteggiamenti mentali è la molla più feconda e più potente per il formarsi di una *mens creativa*.

Si noti come l'angolatura attenzionale osservativa di un oggetto³ muti talora radicalmente al mutare dell'atteggiamento con cui ci si appresta a leggerlo. Una medesima penna, ad esempio, può essere osservata assumendo i seguenti diversi o variamente combinati atteggiamenti mentali: tecnico (questa penna, come potrebbe assumere la funzione di strumento tecnico?), ludico (come potrei divertirmi o far divertire con essa?), sociale (come potrei aiutare gli altri con una penna?), scientifico (come potrei prenderla ad oggetto di analisi o ricerca scientifica?), religioso (la scrittura che valori ha aggiunto al mondo della religiosità?), economico (quanto potrebbe costare? che guadagni potrei ottenere?), pratico (cosa potrei fare ora, come potrei lavorare con questa penna?) e, naturalmente, estetico (come si presenta questa penna? è bella? come potrei abbellirla?). Queste e mille altre domande ci si può porre di fronte ad una penna osservata in atteggiamenti diversi. Di volta in volta l'attenzione evidenzia caratteristiche del tutto nuove e talora impensabili del medesimo oggetto; queste caratteristiche, a loro volta, assumono la funzione di correlati per nuove e spesso imprevedibili reti combinatorie.

Mille diverse ipotesi di pensiero, di emozione e di azione sgorgano spontanee dal proprio diverso atteggiarsi nei confronti di una medesima situazione osservativa.

Parafrasando la definizione dell'atteggiarsi estetico, pur impregnata di limiti conoscitivistici, quale

ci viene dall'aristotelismo '*Sub specie pulchritudinis aliquid videre*', potremmo sostenere che l'atteggiarsi creativo consista nel "*Sub specie alteritatis aut novitatis aliquid videre*".

L'atteggiamento creativo, ovviamente, supporterà l'attenzione nella libera, varia e talora ricca formazione di reti di tipo percettivo, rappresentativo o categoriale.

Qualsiasi tipo di costruito attenzionale sotto la spinta dell'atteggiarsi creativo può ricevere a sua volta un'elaborazione, uno sviluppo, uno svolgimento, una variazione, un arricchimento, mediante l'aggiunta, la detrazione, l'estrapolazione, la sostituzione, lo scambio. Riferendoci a questo schema, in applicazione alla musica, verranno elaborate nelle pagine successive alcune proposte didattiche.

Già da questa prima elencazione di possibilità operative offerte all'attenzione orientata in atteggiamento creativo si può intuire come questa sconfinata e meravigliosa ricchezza possa far esclamare con pratica certezza che l'uomo tiene ancora in sé, e proprio nelle sue capacità creative, il mezzo per ipotizzare non solo infinite modalità di soluzione dei propri attuali pur gravi problemi, ma anche quello per prospettarsi infiniti altri mondi di felicità e di benessere. Dall'educazione generale alla creatività sgorga forse l'unico squarcio di vero ottimismo che oggi l'umanità può elaborarsi. A riprova di quanto sostenuto finora viene opportuna la seguente affermazione del grande etologo Konrad Lorenz: "L'indebolimento degli istinti, cioè di quei binari rigidi su cui si muove gran parte del comportamento animale, ha rappresentato la premessa al sorgere di determinate libertà d'azione che sono specifiche dell'uomo. Anche nell'animale domestico il declino di diversi moduli comportamentali innati non determinano una riduzione dell'intelligenza, ma conducono piuttosto a nuovi livelli di libertà"⁴.

Né si confonda la mente creativa con quella costantemente immersa nel sogno, perché la prima è sostanziata dalla concretezza di un perseguito risultato operativo, l'altra invece vi trova un rifugio per le proprie incapacità costruttive e si riduce ad uno sterile ed improduttivo gioco di rappresentazioni mentali. Una mente creativa è esattamente il contrario di quella di cui si dice che 'sempre sogna ad occhi aperti'.

Si tenga tuttavia presente che, la vera mente creativa, essendo per sua natura progettuale e concreta, di fatto, non può e non deve applicarsi 'creativamente' a tutti gli aspetti della vita. Sembra anzi che gli spiriti più creativi, già completamente immersi nei nuovi mondi creati e da creare propri della loro competenza e passione, rimangano nella vita pratica necessariamente più degli altri vittime degli stereotipi del comportamento. Sono proverbiali le distrazioni, le *gaffes* e le ingenuità dei geni. Quasi totalmente assorbiti dall'interesse e dalla piacevolezza del proprio 'creare', essi per il resto non possono rifugiarsi che negli automatismi del vivere quotidiano, che, proprio perché tali, consentono loro oltre alla sopravvivenza un minor dispendio di energie.

2- Come educare alla creatività nell'estetico

Si tenga presente che nel bambino l'atteggiarsi estetico è già ben vivo ed esercitato; esso tuttavia si trova ancora allo stato primordiale e grezzo. Ci si riduce spesso alla 'bella' scarpetta, alla 'bella' maglietta, alla 'bella' penna, ecc., dove l'atteggiamento estetico è spesso condizionato, se non sostanziato, dalla compresenza di qualche altro atteggiamento più necessario per il vivere quotidiano, come quello pratico o pratico-descrittivo. La scarpetta è 'bella', perché comoda; la penna è 'bella' perché scrive bene; il quadro è 'bello', perché rappresenta bene; la musica è 'bella', perché fa ballare bene, e così via.

Anche le scelte sull'estetico, oggi più che mai, sono prive o quasi prive della dimensione creativa: tutto il bello ricercato e disponibile si riduce ad un già fatto, alla sola offerta del mercato. È quasi sparita la creatività pur globalmente progettuale necessaria anche alla più semplice richiesta di un prodotto artigianale. Una volta si commissionava una 'bella' scarpetta fatta 'così e così'.

Anche in musica il bambino possiede una sua esperienza estetica, ma quasi del tutto ricavata da

prodotti di mass media, i quali non consentono in chi osserva margine alcuno di intervento creativo, anzi ne inibiscono ogni suo nascere.

Ne consegue il formarsi nella mente o ancor meglio nella memoria del bambino di un archivio vasto, ma centonizzato di formule estetiche fisse.

Un materiale mentale potenzialmente tanto prezioso per chi riuscirà ad innestarvi il germe creativo, quanto pericoloso per chi, non riuscendovi, rimarrà per sempre vittima dello stereotipo osservativo.

Qui si innesta la necessità di educare il piccolo ad inserire l'atteggiamento creativo in tutto l'esperire quotidiano, e cioè in tutti i tipi di atteggiarsi mentale, soprattutto in quello estetico, che più di qualunque altro di creatività vive.

Lo stereotipo nel bambino c'è, ma per fortuna è ancora abbondantemente superabile. E qui appunto deve entrare l'educazione alla creatività, con l'avvertenza tuttavia di non trasformare in automatismo, cioè in meccanismo mentale anticreativo, lo stesso superamento dello stereotipo. Si rischia di sostituire uno schematismo mentale con un altro. Non basta dire ad una bambina di pochi anni⁵, che si ostina a disegnare il sole in un'unica ed imm modificata maniera (☼)⁶, che esso si può alternativamente disegnare così (○)⁷, oppure così (*)⁸, oppure così (●)⁹, ecc.. Bisogna portarla a costituire contestualmente anche i rapporti mentali che stanno alla base di simili alternative, e rispettivamente ai cosiddetti concetti di cerchità, raggità, opacità, ecc.

Così in musica sarà importante accompagnare l'avvio alla creatività nell'estetico con la consapevolizzazione operativa dei rapporti mentali di base per la musica, come quelli di mantenimento, di stesso, di inizio, di fine, di altro, di eguale, di ripetizione, di simmetria, di variazione, di svolgimento, ecc. ecc.

Vediamo ora come sia possibile e conveniente inserire l'operare in chiave creativa all'interno dell'atteggiarsi estetico.

Questo, si noti, comporta già in se stesso una particolarità: la mente dell'operatore prende ad oggetto se stesso che opera, e cioè che guarda, ascolta, tocca, ecc., per ricavarne dal giudizio finale un valore positivo o negativo, più concretamente, per ricavarne un 'mi piace' o un 'non mi piace'.

Per l'estetico, entra in gioco il proprio Io, il proprio gusto delle cose.

Per qualsiasi atteggiamento il 'vale' (il cosiddetto 'valore') corrisponde mentalmente ad uno 'sta per'.

Nel caso dell'estetico un dato osservato 'vale', quando e perché 'sta' o 'non sta' per il mantenimento del proprio personale stato di piacevolezza (meglio definito: stato edonico) o di soddisfazione atteggiativa.

L'allievo, può atteggiarsi esteticamente in chiave creativa, assumendo in piccolo, ma in forma esattamente uguale, la *mens* del vero e proprio artista, cioè di colui che si mette in questo stato edonico e cerca di mantenerlo in presenza di ciò che dal 'nulla' immagina, progetta e produce.

È questo il caso più difficile, ma anche il più interessante dal punto di vista artistico creativo. Esige tuttavia una forte ed interiorizzata esperienza artistica, un minimo di mestiere e soprattutto una vera e propria predisposizione.

Oppure, ed è il secondo caso, l'allievo, piccolo artista, può iniziare il suo iter creativo, servendosi di prodotti che sono già stati sperimentati come positivi dal punto di vista estetico, per aggiungervi 'creativamente' il proprio intervento.

Può partire da materiali già più o meno artistici da manipolare quasi per gioco, da strumenti musicali con e sui quali giocare con la propria inventiva, dal computer stesso che oggi può offrire nuove e sorprendenti possibilità di gioco artistico-creativo.

Nel primo caso parleremo più giustamente di vera e propria ispirazione ed educazione alla creazione artistica, da riservare in maniera quasi esclusivamente individualizzata agli elementi più felicemente dotati e predisposti; nel secondo caso, quello che noi adotteremo per la normale ed ovvia mediocrità

creativa di una intera classe scolastica posta all'interno di una scuola pubblica non specializzata dal punto di vista artistico, parleremo invece di 'prima educazione creativa all'arte', di 'prima scuola creativa', di 'primo mestiere creativo', e così via.

3- Suggestimenti per avviare una educazione alla creatività musicale

Si suggerisce di partire da un materiale già in se stesso musicale; non si può educare alla creatività musicale partendo dal suono, e cioè dalle semplici tipologie di suono, di timbro, di intensità, ecc. Questo è lavoro di ricerca e non di creatività musicale. La musica suppone una pluralità di suoni osservata in atteggiamento estetico, essendo il rapporto sommativo applicabile a non meno di due punti di appoggio attenzionale.

Qui viene opportuna l'evidenziazione di uno dei più frequenti e deleteri errori di metodo in cui si incorre nell'insegnamento della musica nelle scuole. Educare un bambino alla discriminazione sensoriale delle intensità, del timbro, delle durate, delle altezze, ecc., non significa educare alla musica, significa semmai offrirgli un importante bagaglio di abilità e nozioni propedeutiche alla vera e propria educazione musicale.

Quest'ultima è sempre una valutazione estetica, mai essa corrisponde semplicemente ad una capacità discriminativa o di misurazione, e quindi di sola consapevolezza logica o scientifica.

Nemmeno gli intervalli, presi nella loro singolarità, possono facilmente trasformarsi in materiale creativo musicale. Bisogna partire, a livello didattico propositivo, da una catena di suoni cui viene spontaneo applicare il modulo sommativo estetizzante.

Di conseguenza, sarà meglio partire da prodotti già compiutamente musicali, da una pur minima frase ritmica o melodica.

È certamente possibile e conveniente educare alla 'creatività' anche nello scoprire sempre nuove altezze o intervalli, nel forgiare sempre nuovi timbri o combinazioni timbriche, nell'elaborare intensità alternative a quelle date in partenza all'allievo.

Ma l'attenzione non ricava la musica dalla singolarità di questi aspetti sonori, bensì dalla loro 'composizione', o più esattamente dalla loro presa sommativa, dalla loro ritmicizzazione giudicata come valida.

Esiste il singolo suono 'bello', esiste anche un intervallo valutabile come bello, ma, se isolati, normalmente, né l'uno, né l'altro sono ancora presi come vera e propria 'musica'.

4- Modelli operativi per sollecitare la creatività musicale

Limitandoci a proporre nelle pagine seguenti alcuni cenni esemplificativi ideati per la circostanza dallo scrivente, intendiamo affrontare ora l'aspetto pratico esercitativo di quanto è stato sostenuto finora.

Ci si accorgerà ben presto che il discente (anche se adulto!) nell'ideazione e nell'esecuzione di un enunciato ritmico o melodico ricorrerà ad andamenti generici debolmente caratterizzati, quasi sempre estrapolati dall'archivio della propria memoria, privilegiando materiali di corrente pubblicità discografica o televisiva, o, nel migliore dei casi, di spontaneo cantilenare popolare.

Ci si accorgerà pure che l'enunciato di partenza sarà non solo privo di articolazione interna, ma risulterà anche di brevissimo respiro e, se richiesta una prosecuzione, perennemente ripetuto.

In base al principio di economia operativa del comportamento, la mente sembra riferirsi in questi casi all'automatismo gestuale, per il ritmo, ed a quello gestuale-vocale, per la melodia.

4.a- Per una prima creatività musicale

Sarà più facile dar esecuzione ad una frase ritmica o melodica uniforme, anziché ad una articolata.

es. 1 Tracciato ritmico uniforme



Tracciato ritmico articolato



es. 2 Tracciato melodico uniforme



Tracciato melodico articolato



Il primo caso è di facile eseguibilità, il secondo richiede un evidente maggior controllo mentale e difficoltà operativa in chi la inventa, scrive ed esegue¹⁰.

Diventa primario l'impegno del docente nello sbloccare gli automatismi, la cui adozione viene a consolidare la fissità degli schemi (stereotipi) già presenti nella mente dell'alunno.

Sapendo, ad esempio, che i principali simboli delle durate corrispondono ai seguenti simboli grafici: \downarrow per 2 movimenti o pulsazioni, \downarrow per 1 movimento, \downarrow per mezzo movimento, viene facile ricercare con metodo la maggior varietà possibile di combinazioni nella formazione di raggruppamenti di 4 movimenti l'uno. Si noti tuttavia come questo gioco combinatorio corrisponda ad una distribuzione delle durate dettata più dall'alternativa logica, che da quella estetica. Starà all'allievo scegliersi, in un secondo momento, tra le ipotesi elaborate quella o quelle che meglio soddisfano il proprio fraseggiare estetico.

Per arrivare invece al superamento progressivo degli schemi, pur rimanendo nell'ambito più direttamente artistico, si può ricorrere alla sollecitazione creativa proveniente da una serie appropriata di aggettivi, participi o avverbi; quei medesimi che i compositori sono soliti scrivere al di fuori e al di sopra del rigo musicale allo scopo di definire (1) la velocità e (2) il carattere espressivo di un brano.

Elenchiamo le principali indicazioni di andamento e di espressione sinotticamente correlate, così come la letteratura musicale è solita metterci a disposizione.

Vicino a ciascun andamento ritmico sarà specificata tra parentesi l'andatura metronomica adottata, di prassi, nel mondo musicale. Con l'aiuto di un computer l'allievo potrà eseguire un medesimo ritmo a velocità diverse, rilevandone la diversità dei risultati musicali ottenuti di volta in volta ed arricchendo così il proprio patrimonio di possibilità creative. Mentre per la velocità possiamo disporre di una lista completa, o quasi, per le indicazioni di espressione offerte dalla tradizione musicale ci si imbatte in una lista molto più ampia, varia e libera. Queste ultime risultano molto più importanti per un'educazione alla creatività; esse infatti potranno facilmente sollecitare l'allievo a produrre in proprio una grande varietà di spunti tematico-musicali.

Indicazioni di andamento

(per la velocità)

Grave

Largo (40-60)

Larghetto (60-66)

Adagio (66-76)

Andante (76-108)

Moderato (108-120)

Allegro (120-168)

Vivace

Presto (168-200)

Prestissimo (200-208)

Indicazioni di espressione

misterioso

tenuto, sostenuto

appassionato, affettuoso

amoroso

teneramente

solenne

maestoso

dolente, con dolore, triste

dolcemente

piacevole

cantabile

arioso

leggero

grazioso

soave

giocoso

scherzando

mosso, con moto

animato

con brio

gioioso

deciso

risoluto

agitato

concitato

con fuoco¹¹es. 3 ADAGIO ♩ = 66
Maestosoes. 4 ADAGIO ♩ = 66
Tristees. 5 ALLEGRO ♩ = 120
Giocoso

4.b- Utilizzazione creativa del computer

Si può ritrovare nel computer uno strumento divertente ed utile per una stimolazione della creatività musicale, tenendo presente tuttavia che non bisogna mai delegare alla macchina lo svolgimento delle funzioni che solo la mente può e deve svolgere. Sarà inutile, anzi dannoso dal punto di vista educativo credere e far credere che il computer possa offrire un giudizio estetico, un estro combinatorio, una fantasia creativa, una interpretazione esecutiva anche minimamente musicale, o simili.

In riferimento all'uso del computer, ci si limita, per ora, a suggerire gli esempi descritti al n.4 b), nei quali la macchina si limita a svolgere la funzione di 'primo ed immediato' strumento esecutore. Sul rigo bianco del computer è possibile, ad esempio, assegnare di proposito alle note una distribuzione visivamente legata e dolcemente curvilinea, che porterà alla costruzione di una melodia, cui sarà spontaneo assegnare l'indicazione di 'Andante', per l'andamento, e di 'Dolcemente', per l'espressione.

es. 6 Tracciato melodico dolcemente curvilineo
ANDANTE Dolcemente



È possibile invece distribuire le note sul rigo bianco del computer in maniera spigolosa ed irregolare, ad ampi intervalli, che significherebbero inevitabilmente un melodiare piuttosto aspro e nervoso. Sarà spontaneo assegnare a questo elaborato l'indicazione di 'Concitato', per l'espressione, e di 'Presto', per l'andamento. All'ascolto dell'esecuzione da parte del computer, verrà spontaneo all'allievo aggiungergli un minimo di respiro fraseologico, allungando, or qua or là, la durata di qualche nota della melodia creata.

es. 7 Tracciato melodico 'spigoloso', 'aspro', 'nervoso'
PRESTO Concitato



Anche se in modo freddamente meccanico e quindi sotto molti aspetti diseducativo, il computer offre all'allievo il grande vantaggio di eseguire, da solo, qualunque scrittura musicale, di rompere così la tradizionale ed invalicabile barriera dell'incapacità esecutiva del 'piccolo inventore' di musica, di rendere possibile l'ascolto immediato e perfino un eventuale immediato aggiustamento o modifica da parte dell'allievo del proprio prodotto creativo. È possibile, ad esempio, sperimentare direttamente ed immediatamente, 'ex auditu - all'ascolto', oltre che 'de visu - alla vista', la differente resa esteticomusicale proveniente da una sequenza 'uniforme' e da una 'articolata'.

Gli esempi che seguono propongono una crescente articolazione melodica (nn. 8, 9 e 10) e ritmico-melodica (n. 11) in applicazione ad un medesimo numero di note. La rottura dello stereotipo melodico ed alla fine ritmico-melodico è direttamente proporzionale all'interesse estetico della musica che ne sortisce.

es. 8



es. 9



es. 10



es. 11



Gastone Zotto
1- continua

¹ S. Ceccato, *L'arte si insegna?*, Milano, Marzo 1992, p. 14 (ms.)

² *Ibidem* p.14

³ Esso sia il più possibile neutro per la sfera emotiva di chi lo sceglie, allo scopo di facilitare una più lucida analisi del proprio operare attenzionale

⁴ Konrad Lorenz, *E l'uomo incontrò il cane*, Milano, Adelphi, 1992

⁵ È l'inavvertenza che lo scrivente stesso molti anni addietro (1978 circa) andò commettendo, in un primo momento, nei confronti della propria figlia Michol di 3/4 anni. La semplice proposta delle tre sopra citate alternative portò la piccola a costituire mentalmente, prima, ed a disegnare, poi, con la massima disinvoltura una serie illimitata di altre ipotesi di raffigurazione del sole.

⁶ Trattasi di cerchietto con raggi esterni.

⁷ Trattasi di semplice cerchietto bianco.

⁸ Trattasi di soli raggi esterni.

⁹ Trattasi di cerchietto nero.

¹⁰ Tutti gli esempi musicali contenuti nel presente saggio sono stati scritti per l'occasione da parte del suo autore.

¹¹ La presente elencazione è in gran parte derivata da: Lanza Stefano, *Introduzione alla musica, Manuale ragionato di Teoria musicale*, Padova, in proprio, 1978

Rossini, Isabella e il Vicedirettore

Sullo scorso numero di *Musica*, nel corsivo, a firma di Hans, Rossini, Isabella e il Vicedirettore si leggeva di un fantomatico ritorno di Gioachino Rossini (1792-1868) nella propria città natale, Pesaro, e di una altrettanto insolita visita del maestro presso il conservatorio locale. A seguito del legittimo disappunto manifestatoci dal direttore e dai docenti del Conservatorio "Rossini", che in quegli accadimenti hanno identificato il loro Istituto e il loro vicedirettore, intendiamo precisare, semmai qualcuno non l'avesse capito, che il contenuto del racconto era puramente immaginario e che non si voleva affatto rappresentare "in quel cadente palazzo su cui troneggiava la scritta Conservatorio di musica" (e basta!) l'istituzione pesarese (della quale non conosciamo, e ce ne scusiamo con gli interessati, né vita, né morte, né miracoli) ma un generico conservatorio italiano. D'altra parte a nostra difesa stanno le stesse dichiarazioni delle autorità di polizia del posto che, dopo i debiti riscontri, hanno accertato oltre ogni ragionevole dubbio l'infondatezza di voci circa una presunta comparsa dell'autore del *Barbiere* in quel di Pesaro.

Celeste Aida

Quella notte il maestro Giuseppe Sinopoli, direttore artistico dell'Opera di Roma, nel pieno di una micidiale influenza, fu colto da strani incubi. A tormentarlo non erano, come si potrebbe supporre, gli strazianti miagolii degli archi o le pernaccie delle trombe dell'orchestra, né le traballanti scene di massa che l'avevano costretto a rimandare il Boris d'apertura. Sullo sfondo del sonno agitato del maestro, al posto delle cupole dorate delle chiese del Cremlino, prendeva forma l'amato Egitto, tuttavia un Egitto insolito, qualcosa insomma che lo richiamava e che allo stesso tempo lo smentiva. In palcoscenico in effetti si dava Aida, ma una Aida curiosa, deformata, parodiata, allucinante e allucinante secondo una fantomatica edizione critica approntata da certo Sir E. John. "Sir John? Quale Sir John? - si interrogava il direttore - Sir John Falstaff, forse? Oh bella! Il vecchio Falstaff nei panni di revisore del suo artefice!". Solo attraverso le scene successive del sogno le cose si spiegarono e tutto fu più chiaro. Infatti, Falstaff o non Falstaff, si trattava pur sempre di un gran lestofante, di quell'emerito furbacchione, tanto per intenderci, che aveva fatto piangere come vitelli i sudditi di Sua Maestà britannica nel corso dei funerali dell'amata Principessa di Galles. Nel nobile tentativo di preservare il capolavoro verdiano dalla polvere e dalle ragnatele della storia, costui aveva ben pensato di metterci mano per riproporlo in una veste che fosse alla portata dei palati fini dei giovani fans rinnovandone il linguaggio, le sonorità e attualizzandone i contenuti. Ecco allora, sullo sfondo di un Nilo che sapeva sempre più di Tamigi e di una Valle dei Re dalle vistose sembianze di Trafalgar Square, la vicenda dell'infelice principessa etiopie acquistare toni più convincenti e appetibili. Aida, prostituta di colore asservita al Re, un noto boss della malavita londinese, ama riamata Radames, un giovane senza arte né parte a sua volta oggetto delle attenzioni della perfida Amneris. Radames per ingraziarsi il Re sgomina una banda rivale ma, dopo alterne vicende, i due sfortunati amanti si ritrovano sotto il Ponte dei Frati Neri attaccati per il collo. Anche loro ... suicidi.

A seguito del successo planetario, il neo direttore artistico, il maestro Renzo Arbore, l'aveva voluta a tutti i costi (che erano piuttosto elevati) per inaugurare la gestione Duemila del rinato Teatro della Capitale, il cui cartellone, forte della presenza dei più bei nomi del firmamento musicale italiano, napoletano e internazionale, era stato stilato nell'osservanza più scrupolosa dei dettami e dello spirito della recente Legge sulla Musica: la pari dignità dei generi musicali.

L'atmosfera della sala più che di una rappresentazione operistica richiamava quella di un'orgia sabbatica. La platea era affollata fino all'inverosimile da una variopinta fauna giovanile che, culo per terra, si dimenava, urlava e gioiva di quanto usciva da un golfo mistico ridotto ad un ammasso di strumenti fragorosi e assordanti. Altrettanto avveniva nelle gallerie, un tempo sicuro rifugio di quella ristretta cerchia di "puristi" fuori moda imperterriti assertori dell'esecuzione filologica (voci e strumenti originali, prassi esecutiva antica e via dicendo). Il tutto tra nauseabonde esalazioni di hashish e marijuana. Nei palchi, politici, industriali e finanziari in alta uniforme di gala assistevano compiaciuti all'edificante spettacolo, simbolo tangibile del trionfo della globalizzazione della cultura. Tra le celebrità convenute i maestri Zero e Battiato, direttori dei neo-conservatori "Lucio Battisti" di Roma (ex S. Cecilia) e "Fabrizio de André" di Milano (ex Verdi), i Premi Nobel Lucio Dalla (per la musica) e Roberto Benigni (per la pace), i principali responsabili artistici delle Fondazioni Liriche, da Pino Daniele (S. Carlo di Napoli) a Gianni Morandi (Comunale di Bologna) a Gigliola Cinquetti (Arena di Verona) ecc. ecc. Sul podio, imponente, si ergeva lo stesso Sir E. John; in palcoscenico vestiva (si fa così per dire) i panni di Aida la cantante di colore Diana Ross mentre la parte di Radames veniva palleggiata, frase dopo frase, dai Tre Tenori, gli unici della "vecchia guardia", in questo sfacelo generale, a trovarsi perfettamente e "artisticamente" a loro agio. Il potente network di Stato Rai-Set riprendeva in prima serata l'evento seguito, pare, da più di 60 milioni di italiani, ivi compresi i feti che tra un Big Mac e l'altro già si beavano, nel grembo materno, dei portentosi doni che la musica del futuro avrebbe loro elargito. L'incubo assumeva contorni sempre più tetri e allo stesso tempo grotteschi.

Contorcendosi nel letto, il direttore assisteva impotente, scena dopo scena, massacro dopo massacro, ad una carneficina musicale senza pari degna della mano dello Spielberg più felice, quello, tanto per intenderci, dei geniali venti minuti d'apertura del Soldato Ryan. Si giunse così all'apice del parossismo nel fatidico Trionfo, un indescrivibile bacchanale interrotto a più riprese da una sgangherata e swingata marcetta, strimpellata in malo modo da quattro "chitarre egizie", che mandò il pubblico in visibilità.

Finalmente tutto ebbe fine. Il maestro si risvegliò in un bagno di sudore. Il delirio era cessato ma la nuova Aida era una realtà come i progetti di legge in via di approvazione e l'aria generale che tirava.

Hans

I Quaderni di *Musicaaa!*

- 1 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (quinti toni e septimi toni)
a cura di Carlo Marenco
Versione integrale con la resolutio in tutti e quattro i modi autentici
un fascicolo £. 16.000
- 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.
un fascicolo £. 12.000
- 4 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)
a cura di Carlo Marenco
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.
un fascicolo £. 12.000
- 6 - **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 sui cui fonda il suo incontrastato successo.*
un fascicolo £. 8.000
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***
La Fenomenologia applicata alla musica e all'interpretazione musicale, esemplificata attraverso l'analisi delle interpretazioni più rappresentative di alcuni grandi esecutori del nostro secolo.
un fascicolo £. 9.000

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

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

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

