

---



---

# Musicaaa!

## Periodico di cultura musicale

Anno VI - Numero 17

Maggio-Agosto 2000

---

### Sommario

<i>Il Grande Fratello e la piccola sorella</i>	pag. 3
<i>Giuseppe contro Vincenzo</i> , di P. Mioli	4
<i>Beatrice in musica</i> , di A. Iesuè	5
<i>Ipotesi su Lélío</i> , di F. Sabbadini	12
<i>Il violino è una sirena</i> , di I. Svevo	15
<i>Lettere musicali</i> , di P. Mioli	18
<i>I cent'anni di Zazà</i> , di G. Ghirardini	21
<i>Le Variazioni op. 20: la maturità compositiva</i> <i>di Clara Wieck-Schumann</i> , di E. Bergamaschi	24
<i>L'Eldorado del pianista</i> , di L. Zunica	29
<i>L'Anello del Cavaliere</i>	31

---

*Direttore responsabile:* Fiorenzo Cariola

*Redazione:* Gherardo Ghirardini, Carlo Marenco, Piero Mioli

#### Collaboratori

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

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

Sito internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Stampa Tipografia Mercurio - Rovereto (Tn)

## Abbonamento 2000 a *Musicaaaa!*

Per ricevere *Musicaaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di £ 15.000 da versarsi sul c/c postale n. 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Scarsellini, 2 - 46100 Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 550363/15 presso la filiale di Mantova della Banca popolare dell'Emilia Romagna. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail [maren@interfree.it](mailto:maren@interfree.it)) o telefonando direttamente allo 0376-362677

*Musicaaaa!* è inoltre reperibile presso le seguenti sedi e sul sito internet [maren.interfree.it](http://maren.interfree.it):

### Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

### Bologna

Ricordi, Via Goito

### Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

### Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

### Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

### Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

### Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

### Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

### Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Fernelli, 5

### Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

### Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

### Padova

Musica e Musica, Via Altinate

### Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

### Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

### Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

### Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

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

### Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

### Triviso

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

## *Il Grande Fratello e la piccola sorella*

*Anche la musica seria ha una sua “voce”*

*Pronti? Via! Ehi tu, che fai lì in fondo, prendi il tuo strumento e cammina. Ma va, siediti e stai calmo. Intendevo dire che tutto deve risultare naturale, spontaneo come dalla Carrà o da Castagna. Ricordi Stranamore? Proprio così.*

*In teatro c'è molto fermento per le finalissime di un grande meeting musicale che vede in lizza un'intera famiglia. Rock, Pop, Rap, i fratelli, e lei, la sorellina, colta (ha studiato al Conservatorio), seria (non è hard), classica (non ha mai messo il topless). Sono fratelli ma non vanno troppo d'accordo. Anzi, i maschi sì, eccome, un vero gioco di squadra, mentre con lei c'è poco feeling. Esile ma tenace, si rifiuta di collaborare con i Deep Purple come ha fatto invece la London Symphony, facendo montare su tutte le furie il fratello Rock, un baldo chitarrista, capigliatura da skin-heads, seno rifatto a Manhattan, ascelle depilate, le pari sì le dispari no. Ma quante braccia ha? Tante quante le corde del suo strumento. E lei, smunta per la troppa applicazione, ha sempre a che fare con un fratello grande. Ora con Rock, ora con Pop, ora con Rap. Jazz non c'entra. Se ne è andato di casa in giovane età.*

*Sul palcoscenico l'attesa si fa frenetica perché da un momento all'altro dovrebbe arrivare il Ministro della Pubblica Istruzione, un ometto non bello (in compenso entra ora Bruno Vespa reduce da Christie's dove ha messo all'asta i suoi nei pagati profumatamente da un collezionista newyorkese), non bello, dicevamo, ma capace e disponibile. Esperto in glottologia, verrà a queste finali per poter stendere con maggior completezza la voce Musica nel suo nuovo dizionario. Certo, non ha la levatura del precedente ministro, pluridiplomato presso non so quante discoteche, e non è neppure un Veltroni, decano della globalizzazione clintoniana della musica. A proposito di globalizzazione, la voce è già stata stesa: Bach sta agli Scorpions come Brahms sta a Celentano. Capito tutto, non sarà esperto come Mister Berly, suo predecessore, ma in compenso sa che a scuola accanto alla Divina Commedia e alla Critica della Ragion Pura occorre inserire anche la biografia di Zuccherò e Jovanotti. Piuttosto, vuole sincerarsi se ci sia posto anche per un certo Beethoven che comunque non ha il look, non legge Men's Health e soprattutto è un po' testardo; diciamo che su certe cose non ci sente. Meglio Mozart che nel film Amadeus non era niente male.*

*Eccolo che arriva. Chi, Mozart? No, il Ministro. Eccellenza, tutto è pronto, la grande famiglia al completo, e l'équipe di esperti in postazione. Équipe? Direi un esercito di saggi in ogni ramo, dagli stanziamenti governativi fino alla riforma dei conservatori. Difficile riconoscerli a prima vista, ma dalle voci sì. La sala ha una acustica perfetta e c'è anche eco. Chi, l'Umberto? Immacabile, quello, come Rutelli che fa la maschera in divisa da guardia svizzera.*

*Ed eccoci alle esibizioni. Prima Rock di cui abbiamo già parlato, poi Pop, il batterista che si fa notare per i polsi d'acciaio e per gli anelli: 38 nel naso, 14 al piloro e 6 al colon discendente. Infine Rap, cantante, un ragazzone dai polmoni tatuati e fosforescenti. Per i fratelli è un trionfo. Un po' meno per lei, la sorella. Chi, Carmen? Ma se è sempre in prima fila! No, la sorellina dei tre big. Ma quella è nata vecchia, è già decrepita, arteriosclerotica anzitempo, e non fa audience. Vista la sua “preparazione” le faremo una domanda di cultura generale giusto per accontentarla. Chi è la Melandri? Risposta: una signora che non ha mai messo piede alla Scala. Ed ora il verdetto. Prego, Eccellenza, noi non mettiamo lingua, il glottologo è Lei.*

*Ai fratelli premi e regali a non finire, alla piccola sorella una scopa per interpretare la parte di Cenerentola nel teatrino della più vicina parrocchia. Contenta, cara? E il resto?, vale a dire le nuove disposizioni, i finanziamenti, la riforma dei conservatori? Beh, quanto a questi, vista l'utilità del genere musicale che rappresentano verranno adibiti a Mac Donald's. E il nuovo dizionario, la voce musica classica, musica seria? Dunque, vediamo: effe, acca, enne, o, pa, pe, pi, eccoci: piccola sorella, figlia unica, cantare nella valle dei sordi.*

**J. Kreisler**

## Giuseppe contro Vincenzo

*La responsabilità e la coincidenza delle celebrazioni, i convegni di studio, qualche notizia sulle prossime stagioni, il bentornato al Trovatore, un auspicio per Luisa Miller, una fantasia circolante per Il pirata di Bellini*

di Piero Mioli

“Meco tu vieni, o misera” è la cabaletta dell’aria del baritono che si trova nel secondo atto della *Straniera*: la musica è di Bellini, ma Verdi, in una lettera, non esitò a scrivere che si sarebbe sentito orgoglioso di averla composta lui. Verdi aveva stima di Bellini, dunque, e mai avrebbe potuto immaginare che la sua morte doveva cadere esattamente un secolo dopo la nascita di Bellini e che nel 2001 la sua grandezza poteva rischiare di offuscare quella del collega. In teoria questo 2001 è un anno musicalmente dedicato a celebrare i due secoli dalla nascita del primo e il secolo dalla morte del secondo operista, ma in pratica sembra proprio che debba succedere dell’altro: cioè un gran daffare per Verdi, del resto più che giustamente, e solo un certo lavoro per Bellini, ingiustamente alquanto. Senza dubbio è meglio aspettare, prima di emettere sentenze, ma l’impressione del 2000 che finisce non può essere che questa; e l’unico augurio da farsi, ovviamente, è quello che l’impressione sia sbagliata.

Al di là delle querele, che non sono mai molto costruttive, è bene, anzi è meglio proporre qualche domanda, notizia e riflessione di carattere generale. Prima Verdi (appunto) e poi Bellini (dunque): quali siano i momenti e gli eventi dei quali si possa già parlare e discutere. Preventivamente, già Siena e Milano si sono occupati dei due operisti con due convegni: all’Università di Siena in primavera, alla Scuola Civica di Musica di Milano in autunno, con la partecipazione di molti musicologi e diversi critici, non sempre profondi gli uni e superficiali gli altri, né però i secondi sempre più brillanti dei primi. Ma sebbene le informazioni pubbliche siano ancora scarse, è da credere che Parma e Catania, qualche altro istituto universitario e la Fondazione Cini di Venezia, Milano e Roma, l’Istituto di studi verdiani e il Comitato per le celebrazioni verdiane si stiano muovendo alla grande. Quanto a Bellini, il suo catalogo è notoriamente scarso, ma la ridda delle questioni, l’abbondanza degli argomenti, la necessità delle ricerche sono ancora imponenti; e quanto a Verdi, lo spessore quantitativo del catalogo suo è pari al numero degli aspetti, dei motivi, dei “minima” ancora da scovare, sceverare, interpretare e comunicare. A lato dell’attività di studio, prospera poi la vitalità dei teatri: per fortuna la *Norma* di Bellini ha ripreso a girare, negli ultimi tempi, e la stessa *Sonnambula* si è rimessa in moto, ma *Il pirata* e *La straniera* segnano il passo, dolorosamente, e in fondo anche *Beatrice di Tenda* (per tacere di *Bianca e Fernando* o di *Zaira*); e alcune delle prossime stagioni liriche cantano più Verdi che Bellini, per esempio Torino con *La traviata* e *Falstaff*, Bologna con *Un giorno di regno* e *Aida*, Jesi con *La traviata*, Cagliari con *Nabucco*, Trieste con *Attila*, e sia Rovigo che Milano che Firenze si vantano d’aver programmato *Il trovatore* (già messo in scena a Parma).

Dunque *Il trovatore*, un’opera a suo lungo tempo molto popolare che nei tempi ultimi era diventata merce rara, assente dalle scene e presente in disco ma soprattutto mediante edizioni ormai vecchie (ma non per questo invecchiate): si tralasci la solita questione dell’adeguatezza o inadeguatezza dei cantanti, sulla quale non si può piangere al punto da cancellare certe opere dal repertorio, e piuttosto si punti l’attenzione sulla semplice e reale riacquisizione del titolo alla prassi teatrale. Se l’imminenza o l’attualità delle feste verdiane sarà servita a questo, a recuperare una tale partitura mettendo in fuga pregiudizi, paure, scongiuri, allora un certo successo sarà già fuori discussione. Tanto più che col *Trovatore* avevano cominciato a diradare anche altri titoli: non *Macbeth* né *Rigoletto*, per fortuna, ma senza dubbio *Ernani*, *La traviata*, *I vespri siciliani*, *Otello*, mentre fra l’altro taluni lavori giovanili (ma non minori) nel repertorio non erano entrati mai.

(continua a p. 17)

## *Beatrice in musica*

di Alberto Iesù

La composizione vocale da camera, oltre ai vari aspetti che possono fornire la denominazione di ‘romanza’, ‘canzone’, ‘ lirica’, presenta sempre una sostanziale natura. Intendiamo dire che possono venir raggiunti due risultati completamente diversi. Una cosa è quando l’autore dei versi e l’autore della musica compongono insieme una romanza il cui risultato estetico è quindi frutto di intendimenti mirati e comuni ai due (o più) autori – meglio ancora quando autore di versi e di musica è la stessa persona –, altra cosa è quando un compositore decide di musicare versi altrui, già ‘codificati’ dalla storia.

È ben noto che nel periodo di più intensa creatività della romanza vocale da camera, ovvero fra gli ultimi decenni dell’Ottocento ed i primi del Novecento, una interminabile schiera di compositori, piccoli e grandi, famosi o occasionali, sfornò migliaia e migliaia di romanze su testi di ogni tipo e tempo (liriche di antichi poeti cinesi, poeti greci – Saffo, Anacreonte -, latini – Catullo -, Dante, Petrarca, Tasso e via via fino a Manzoni, Leopardi, Carducci, Pascoli ecc. ecc., ma, ovviamente, anche testi di poeti meno celebrati come tali, ma frequentatissimi come Panzacchi, Pagliara e così via).

Abbiamo già esaminato altrove<sup>1</sup> come la difficoltà maggiore per un compositore al fine di conseguire un risultato artistico pregevole quando si accinge a musicare un testo soprattutto se famoso non è tanto quello di essere un signor compositore quanto quello di riuscire a partecipare i sentimenti, i luoghi, le sensazioni espresse dal poeta e quindi a sua volta esprimere tutto ciò in musica. Per quel che abbiamo finora analizzato possiamo riferire che i risultati artistici sono stati di varia natura: dai pessimi ai ben riusciti. E ciò proprio in virtù da parte del compositore di essere riuscito o meno sia a compenetrare la vera natura del testo sia a renderla musicalmente.

Come oggetto di analisi abbiamo preso questa volta il sonetto di Dante, “lo quale comincia: *Tanto gentile*”, che abbiamo trovato musicato da una dozzina di compositori. Per avvicinarci adeguatamente alla sostanza poetica dei mirabili quattordici versi riportiamo alcune osservazioni critiche. Dante stesso dice: “..... ella si mostrava sì gentile e sì piena di tutti li piaceri, che quelli che la miravano comprendeano in loro una dolcezza onesta e soave, tanto che ridicere non lo sapeano; né alcuno era lo quale potesse mirare lei, che nel principio nol convenisse sospirare”. Francesco De Sanctis: “..... il poeta vuol descrivere Beatrice, e non fa che esprimere impressioni. Beatrice non la vedi mai. Ella è come Dio, nel santuario. Non la vedi, ma senti la sua presenza in quel mondo tutto pieno di lei”. Benedetto Croce: “..... una squisitezza di ritmi e di suoni, si direbbe quasi una musica, la musica di un’anima commossa soavemente e rapita, che avvolge nell’onda sua lene e scorrevole anche le figurazioni e formule convenzionali. [...] .... si sprigiona dal loro dire qualcosa che va oltre il significato delle parole... [...] In questo sorpassare col suono le parole...”. Natalino Sapegno: “..... nelle forme tradizionali introduce quel senso, che è tutto suo, di smarrita umiltà di fronte a una luminosa e sovrumana e tutta spirituale bellezza”. Più consistente l’analisi di Erich Auerbach: “..... sembra che egli non parli affatto di cosa presente, ma si abbandoni al ricordo, finché il secondo membro della consecutiva con i suoi paragoni e il suo crescendo, lieve e pur efficace, lo attrae nel fatto presente; [...] ... la ripresa del motivo come fatto presente con le parole: *Ella si va*. [...] .... soltanto quand’ella è ormai lontana, non più visibile, interviene, con il nuovo verso, il ricordo del fatto veduto, il godimento che dall’osservazione trae nuova intensità, e questo rendersi conto termina con un profondo sospiro, che porta al culmine una meditazione immersa in ciò che è appena accaduto, e in pari tempo conclude la meditazione e l’incanto”.

Due sono i compositori che sembra desiderino rendere la poesia unitaria del sonetto, l’insieme dell’atmosfera poetica. Sono Fabio Campana (1819-1882), il noto compositore e insegnante di canto,

autore di numerose romanze, e una Severina Marcucci, della quale la biblioteca del Conservatorio “S. Cecilia” di Roma conserva solo due romanze, una delle quali appunto sul sonetto di Dante.

La melodia di Campana – «cantata dal celebre Cotogni», come riportato sul frontespizio dell’edizione Ricordi e dedicata «al distinto artista Francesco Vergara» - e quella della Marcucci sono sostenute dall’inizio alla fine da un’unica soluzione di accompagnamento. Ma mentre nel brano della compositrice si ha l’impressione ch’essa non voglia o quantomeno non riesca a farsi coinvolgere dalle varie fasi della rappresentazione dantesca e vada a musicare un sonetto che potrebbe essere benissimo un altro,

es. 1 Severina Marcucci

[9] Tan - to gen - ti - le e tan - too - ne - sta pa - re

Campana tenta di dare al brano un tono discorsivo: esplicita è l’indicazione di *parlato assai*, ripetuta per i primi due versi della prima quartina ed i primi due della prima terzina, versi tutti musicati su un’unica nota.

es. 2 Fabio Campana  
*p parlato assai*

[27] Mo - stra - si si pia - cen - te a chi la mi - ra che dà per glioc - chi u - na dol - cez - zaal co - re

Stefano Previtali ed Edoardo Calamani<sup>2</sup> avvertono la svolta del sonetto all’inizio della seconda

es. 3 Stefano Previtali

[23] El - la sen va sen - ten - do - si lau - da - re

Edoardo Calamani

[14]  
El - la sen va, sen - ten - do - si lau - da - re, be - ni - gna - men - te d'u - mil - tà ve - stu - ta

quartina – *Ella si va* –, e la traducono musicalmente come fosse una sorta di ‘passeggiata’ sostenendo la melodia con ritmo a terzine. C’è da dire che alcune ripetizioni inserite da Calamani sono musicalmente gradevoli, ma certo più consone ai testi più tipici della romanza che non al sonetto dantesco.

Interessante il brano di Mario Pilati (1903-1938), composto nel 1927 e pubblicato da Ricordi

es. 4 Mario Pilati (1)

**Allegretto**

Tan - to gen - ti - lee tan - too - ne - sta - pa - re

Mario Pilati (2)

**Tranquillo**

El - la si va sen - ten - do - si lau - da - re

Mario Pilati (3)

*p dolce legato*

Mo - stra - si sì pia - cen - tea chi la - mi - ra

*pp dolciss. sostenendo*

Mario Pilati (4)

E par che da la sua lab-bia si mo-va un - spi-ri-to so - a-ve pien d'a - mo - re

nel 1929. Egli infatti adotta quattro soluzioni musicali diverse per l'inizio delle due quartine e delle due terzine.

Una riuscita melodia è quella creata da Oreste Tommasini (Tomassini), che abbiamo in due versio-

es. 5 Oreste Tommasini

(Edizione P. Manganelli - Roma)

Moderato

Tan-to gen - ti - le e tan-too-ne - sta pa - re

Oreste Tommasini (Edizione Ricordi)

Andante

Tan - to gen - ti - le e tan - too - ne - sta pa - re



ni (1890 circa): una pubblicata a Roma da P. Manganelli, l'altra da Ricordi. Più completa e coinvolgente è senza dubbio quella edita da Ricordi, per la ricchezza delle invenzioni armoniche che sostengono la linea melodica.

Un brano piuttosto curioso è quello composto da Luigi Mancinelli (1848-1921), pubblicato da Ricordi nel 1914. Probabilmente il compositore ha pensato di rappresentare la ricchezza espressiva del sonetto con le ardite proposte armoniche, per cui ne è venuto un pezzo gagliardo per la sua parte, ma sostanzialmente pianistico, la cui atmosfera poco o nulla ci riconduce alle soavità della poesia del tempo.

es. 6 Luigi Mancinelli

Cho-gni lin - gua di - vien 'tre-man - do mu - ta e gioc - chi non ar -

di - - - scon di guar - - - da - - - re

The musical score for 'es. 6 Luigi Mancinelli' is in 6/8 time and B-flat major. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part is characterized by complex, dissonant chords and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'Cho-gni lin - gua di - vien 'tre-man - do mu - ta e gioc - chi non ar - di - - - scon di guar - - - da - - - re'.

Splendida è la romanza di Gaetano Marconi (l'unica di questo autore presente a S. Cecilia), pubblicata da F. Lucca nel 1881. È la tipica romanza del tempo, melodiosa ed armoniosa, ma se invece del sonetto di Dante il testo fosse stato uno dei tanti scritti da Enrico Panzacchi per i compositori dell'epoca il risultato non sarebbe mutato: bellissima romanza, ma Beatrice non la vediamo.

es. 7 Gaetano Marconi

Tan - to gen - ti - le e tan - to o - ne - sta pa - re

The musical score for 'es. 7 Gaetano Marconi' is in 3/4 time and D major. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part is characterized by a simple, rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'Tan - to gen - ti - le e tan - to o - ne - sta pa - re'.

Disarmante la semplicità inventiva di Salvatore Saya (edizione G. Venturini), che comunque cerca di assecondare i passaggi dei vari quadri del sonetto con cambi di tonalità e riesce in alcuni punti ad avvicinarsi ai sapori delle armonie medioevali.

es. 8 Salvatore Saya

[22] Mo - stra - si sì pia - cen - tea chi la mi - ra

che dà per glioc - chi una dol - cez - zaal co - - - re

La ricchezza delle armonizzazioni e la ricerca continua di effetti sonori caratterizzano la composizione di Carlo Podestà<sup>3</sup> (Ricordi).

es. 9 Carlo Podestà

[7] Ch'o - gni lin - gua di - vien tre - man - do mu - ta

egli oc - chi non ar - di - - - scon di guar - da - re

L'ultima melodia rinvenuta ed analizzata è quella di Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), pubblicata nel 1927 da A. Forlivesi & C. di Firenze. Dal punto di vista dell'ispirazione è forse la migliore, giacché la melodia e gli apparentemente scarni accordi di accompagnamento si fondono in un insieme armonico di profonda sensibilità. Per quanto concerne il nostro punto di vista, ovvero verificare se il compositore sia riuscito o meno a rendere le atmosfere, i sentimenti, le impressioni vive del sonetto di Dante, dobbiamo dire che con tutto ciò poco si accorda la quasi angosciosa tristezza di questo brano, che pare ricondurci alle dissoluzioni delle ultime mazurche di uno Chopin.

es. 10 Mario Castelnuovo-Tedesco

Alberto Iesùè

<sup>1</sup> Cfr.: A. Iesùè, *Un poeta e molti compositori. Giovanni Pascoli e la musica*, in *Rassegna Musicale Italiana*, 1997, n. 8; A. Iesùè, *La musica e Leopardi*, in *Rassegna Musicale Italiana*, 1998, n. 12; A. Iesùè, *Un 'monumento' musicale a Giovanni Pascoli*, in *Musicaaaa!*, 1999, n. 14. Al momento abbiamo in preparazione altri due saggi, uno sui compositori che hanno musicato poesie di Saffo, l'altro su compositori che hanno musicato poesie di Montale, Ungaretti, Quasimodo e Cardarelli.

<sup>2</sup> Di Previtali sono presenti a S. Cecilia solo tre brani, di Calamani solamente *Tanto gentile...* (pubblicato da Genesio Venturini di Firenze). La nota a penna sul frontespizio della melodia di Previtali – il visto di presentazione alla Prefettura di Venezia – data la composizione al 1888.

<sup>3</sup> Di questo compositore S. Cecilia conserva quattro melodie su testi danteschi: *Racconto di Francesca da Rimini*, *In lode di Beatrice*, *Tanto gentile*, *Amore e cor gentil*.

## Cambio di indirizzo

*Non è la prima volta che ci giungono lettere di rimprovero nei confronti della nostra presa di posizione alquanto critica verso certa musica, o meglio, verso certe strane commistioni di musica classica e musica leggera (termini oggi fuori moda ma pur sempre chiari).*

*A proposito dell'annunciata collaborazione tra gli Scorpions e i Filarmonici di Berlino, notiamo con piacere il pronunciamento tutt'altro che favorevole di Claudio Abbado, direttore stabile - per chi non lo sapesse - della prestigiosa orchestra tedesca.*

*"Questione di cattivo gusto..." il laconico commento al riguardo. Visto il pulpito da cui viene la predica, ben più autorevole del nostro tavolo di miseri scribacchini, invitiamo ad inviare eventuali rampogne al nuovo indirizzo:*

m° Claudio Abbado, c/o Berliner Philharmoniker, Berlin - Deutschland.

*Il CAP non lo abbiamo, e neppure l'E-Mail, ma forse basta così.*

*Grazie.*

## Ipotesi su Léo

di Francesco Sabbadini

Si può forse affermare che se la *Symphonie fantastique* è la composizione più conosciuta ed eseguita di Hector Berlioz, il “mélologue” *Léo, ou le retour à la vie*,<sup>1</sup> che dovrebbe seguirla e completare così l’*Épisode de la vie d’un artiste*, è all’opposto quella più negletta, e pressoché ignorata dai programmi concertistici non solo italiani, oltre che dalle case discografiche, tanto che la rappresentazione dell’intero *Épisode* va quasi ad assumere i caratteri dell’eccezionalità (una recente realizzazione dell’impresa si deve al Festival di Salisburgo 2000, sotto la direzione di Sylvain Cambreling alla guida dell’Orchestre de Paris).

Ma occorre subito rilevare che la genesi della seconda parte dell’*Épisode* è tutt’altro che semplice e lineare, e che riflette invece un accidentato itinerario creativo, iniziato sicuramente durante la permanenza italiana mentre il giovane vincitore del “Prix de Rome” riguardava e correggeva alcune parti della *Symphonie fantastique*, segnato da intenti autobiografici e da sollecitazioni letterarie, da mode culturali e modi d’essere esistenziali sconfinanti nella vita e negli affetti privati come da una manifesta volontà di emergere e primeggiare sulla scena parigina. “Il soggetto del dramma musicale - affermerà Berlioz nei *Mémoires* (1848-1865, pubbl. nel 1870) - non è altro, lo si sa, che la storia del mio amore per miss Smithson, delle mie angosce, dei miei sogni dolorosi... Ammirate ora la serie di combinazioni incredibili che va a srotolarsi”.<sup>2</sup> E più oltre: “Era allora il tempo dei grandi ardori del pubblico, in questa sala del Conservatorio da cui oggi sono escluso”.<sup>3</sup>

Il “ritorno alla vita” dell’artista-eroe, il suo materializzarsi in carne ed ossa e il suo parlare al pubblico in prima persona tramite la forma di un atipico melologo<sup>4</sup> dopo il “programma” della *Fantastique* culminante nei tamburi e nella mannaia della *Marche au supplice* e nelle fantasmagorie timbrico-infernali del *Songe d’une nuit du Sabbat* (massima espressione del romanticismo nero in musica) non sanciva soltanto il ritorno del musicista nell’agone artistico della capitale dopo il soggiorno in Italia, o (soprattutto ?) il suo legame con l’attrice shakespeariana Harriett Smithson, incarnazione, oltre la scena, di Ofelia, di Giulietta, del mito teatrale più caro al francese: quel 9 dicembre del 1832, due anni dopo il debutto col capolavoro sinfonico ora ampiamente rimaneggiato in alcune sue parti, al Conservatoire, di fronte a un uditorio illustrato da personaggi quali Victor Hugo e Niccolò Paganini, Alexandre Dumas e Alphonse Nourrit, il grande tenore che Berlioz avrebbe voluto nel suo cast, (oltre all’odiato François Fétyl), coadiuvato nel ruolo protagonista dal celebre attore Bocage, il compositore tendeva forse a distanziarsi da una poetica narrativa esclusivamente strumentale, peraltro di recente acquisizione nella teoria e nell’estetica musicale europea, e comunque mai assimilata dal musicista neppure nella prima parte dell’*Épisode* (che potrebbe anch’essa essere considerata, con un po’ di... fantasia, un possente e inconsueto melologo, col programma stampato, l’“idée fixe” e la iperdefinizione timbrica delle parti orchestrali nelle veci della parte recitante), e cimentarsi con una “combinazione incredibile” di numeri musicali in cui porre le tappe del discorrere del rinato *artiste*, ricavati peraltro da composizioni precedenti,<sup>5</sup> sicuramente ancorati a un testo poetico e a ben precise situazioni affettive,<sup>6</sup> a sostegno di un vero, se pur particolare, “dramma musicale”, secondo le parole usate dall’autore nei *Mémoires*, oltre i confini del settecentesco e rousseauiano “mélologue”. L’insieme dell’*Épisode* potrebbe in questo senso già stabilire la totale e costante estraneità di Berlioz nei confronti di ogni futura idea di poema sinfonico, e testimoniare di una crisi di identità dei generi musicali, o quanto meno di una reticenza a ribadire schemi preordinati, tali da condurre l’autore, complici anche le mode culturali e letterarie del tempo, verso una forma ibrida strumentale e vocale i cui parziali sconfinamenti in campi vicini (anche, perché no ?, quello dello stesso opéra-comique, oltre che dell’oratorio profano o delle musiche di scena beethoveniane) ne tratteggiano i caratteri di inedita “opera aperta”.<sup>7</sup>

Un altro aspetto peculiare del “mélologue” è quello di un ostentato rapporto con la quotidianità, al di là dei personaggi immaginari presenti nel suo testo, tutt’uno con la condizione sentimentale e

culturale del soggetto recitante come si è detto, ma anche, e ben oltre, squadernato contro tutto ciò che si configura come ostacolo, critica e abiura verso l'estrinsecarsi della individualità dell'*artiste*: il Fétis, in questo caso, ne è la storica personificazione, e la voce del recitante non risparmia motteggio alcuno per una rancorosa risposta alle tesi dell'avversario, degna delle innumerevoli *querelles* filosofiche, giornalistiche ed erudite che avevano accompagnato le cronache musicali parigine da ormai due secoli (quasi una ennesima, berlioziana incursione in un una particolare sfera letteraria).<sup>8</sup> Ma questa relazione col presente può rivelarsi per altri versi inconfessata e di insicura decifrazione: è il caso del nome stesso che dà il titolo al "mélologue", assente nella prima versione del 1832, dove veniva indicato semplicemente come *Le retour à la vie*, e presente invece nel 1855, in occasione della prima pubblicazione dell'opera (che ebbe pure in quell'anno una versione pianistica curata da Camille Saint-Saëns verso cui l'autore pare nulla abbia eccepito), allorché il termine "mélologue" si vide sostituito, anche in manoscritti vergati dall'autore stesso, da quello di "monodrame lyrique".<sup>9</sup> È molto probabile che il nome *Lélio* sia stato suggerito all'autore da un testo di successo, una specie di autobiografia morale e intellettuale, di George Sand, *Lélia*, pubblicato a Parigi nel 1833,<sup>10</sup> ricco di particolari scandalosi sulla vita privata della scrittrice e caratterizzato da un ibrido miscuglio di romanticismo nero e di esotismo mediterraneo, di selvaggi paesaggi naturali e di intimistici monologhi, il tutto improntato a una generica inquietudine metafisica:<sup>11</sup> Berlioz avrebbe escogitato così un ulteriore motivo di complicità col suo pubblico attraverso lo stratagemma di un raffronto con un testo letterario alla moda in qualche tratto assomigliante al suo *Lélio*, o almeno per il tramite di una inevitabile e mondana curiosità.

Anche il termine "monodrame", che Berlioz utilizzò di nuovo nei *Mémoires*, e che non deve far comunque nascere alcun sospetto su eventuali interessi storico-lessicali del musicista, potrebbe essere stato insinuato da un precedente letterario questa volta di matrice inglese, il "monodrama" *Maud* di Alfred Tennyson (pubblicato nel 1855),<sup>12</sup> ove il poeta e scrittore d'Oltremarica aveva sperimentato un particolare uso differenziato della versificazione in funzione narrativa e drammatica (il giovane protagonista descrive il progresso e l'entità delle sue emozioni, determinando così un possibile parallelo con gli episodi dell'*artiste*), o potrebbe essere stato suggerito da una visione più drammatica e teatrale del pezzo.<sup>13</sup> Ora Berlioz non aveva di fronte il volubile pubblico parigino da sfidare e sbalordire all'inizio degli Anni Trenta, e non doveva informare nessuno sullo stato delle sue passioni (Harriet Smithson, Ofelia e Giulietta precocemente invecchiata, si era spenta il 3 marzo del 1854, e nell'ottobre dello stesso anno Berlioz aveva contratto nuovo matrimonio con Marie Recio): a quei tempi, ospite di Liszt a Weimar e ivi protagonista di una "Settimana Berlioz" (la seconda) nel febbraio del 1855, il musicista poteva offrire all'ascolto di un pubblico finalmente competente ed amico l'*Épisode* con il "monodrame lyrique" arricchito da un'azione pantomimica parallela alla narrazione, assieme al coro dei maestri orafi *Honneur aux maîtres ciseleurs* dal II atto del *Benvenuto Cellini* (forse la prima rappresentazione di un realistico ambiente di lavoro sulla scena del melodramma) e al *Chœur de Gnomes et de Sylphes* dalla *Damnation de Faust*, seguiti dal *Concerto per pianoforte in Mi minore* di Liszt eseguito ovviamente dall'autore.<sup>14</sup> Programmi di questo genere, al di là di intenti antologici e celebrativi, rendevano a *Lélio* una degna quanto effimera attenzione, testimoniata da versioni pianistiche dello stesso Liszt oltre che di Saint-Saëns, e gli assicuravano una buona diffusione, togliendogli un po' quella patina di anarcoide sperimentalismo del debutto per ricondurlo a una prassi esecutiva accettata e consolidata per tutto il secolo, finché i repertori, talora cristallizzati e normalizzati sui grandi "classici", delle più rinomate orchestre del Novecento, e la relativa e rigorosa tipologia del "concerto sinfonico" puramente strumentale, non lo separarono dalla prima sezione dell'*Épisode*, rendendolo al grande uditorio illustre sconosciuto tra i capolavori dell'Ottocento.

**Francesco Sabbadini**

<sup>1</sup> La partitura del melologo, poi indicato come monodramma lirico, op. 14b del catalogo delle opere di Berlioz, il cui testo recitato è dello stesso musicista, presenta una importante "Nota" introduttiva dell'autore relativa alle sue modalità di esecuzione: "Quest'opera dev'essere ascoltata subito dopo la *Symphonie fantastique*, di cui è la fine e il complemento. L'orchestra,

il coro e i cantanti invisibili devono essere sistemati sul palcoscenico, dietro il sipario. L'attore parla e agisce solo sul proscenio. Alla fine dell'ultimo monologo esce, e il sipario, sollevandosi, lascia allo scoperto tutti gli esecutori per il finale. Di conseguenza, un impianto dovrà essere disposto al di sopra dello spazio ordinariamente occupato nei teatri dall'orchestra. Il ruolo di Léo esige un attore abile, non un cantante. Occorre inoltre un tenore per la *Ballade*, un altro tenore per il *Chant de bonheur*, e un baritono energico per il Capitano dei briganti" (tutte le traduzioni dall'originale di questo articolo sono a cura dello scrivente).

<sup>2</sup> H. Berlioz, *Mémoires*, ed. consultata Parigi 1878, vol. I, p. 286.

<sup>3</sup> Id., p. 288.

<sup>4</sup> Berlioz col *Retour à la vie* si discostò infatti dalla forma proposta da Jean-Jacques Rousseau che prevedeva l'utilizzo della sola voce recitante accompagnata dagli strumenti, esemplificata nel *Pygmalion* (1770) e originata dalle ben note idee sulla musicalità delle lingue del filosofo, pedagogista e musicista ginevrino, secondo il quale la lingua francese per le sue particolarità fonetiche mal si prestava a un canto dispiegato (ad es. nella *Lettre sur la musique française*, 1752, l'autore in piena "Querelle des Bouffons" imputa al francese una prosodia poco marcata, e poco adatta a un ritmo piacevole e regolare). Rousseau però non si servì del termine "mélologue", ma preferì definire il *Pygmalion* come "scène lyrique" e più tardi come "mélodrame": su tali questioni lessicali cfr. P. Branscombe, voce "Melodrama" in *The New Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, Londra 1980, pp. 116-118; F. Civra, *Il Melologo*, in *Musica in scena*, vol. IV, *Altri generi di teatro musicale*, Torino 1995, pp. 203-224.

<sup>5</sup> Tutti i sei pezzi che punteggiano la parte recitata derivano da composizioni precedenti: *Le Pêcheur* (per Tenore e pianoforte) da una *chanson* del 1828 su testo di A. Duboys derivato da Goethe, il *Choeur des ombres* (per coro a tre voci e orchestra) dalla cantata *La mort de Cléopâtre* per Soprano e orchestra del 1829, la *Chanson des Brigands* (per coro maschile, Baritono solista e orchestra) dalla *Chanson de pirates* per Baritono e orchestra del 1829, il *Chant de bonheur* (per Tenore e orchestra) e *La harpe éolienne* (per orchestra) dal "monologue et bacchanale" *La mort d'Orphée* del 1827 per Tenore coro femminile e orchestra, e infine la *Fantaisie sur la Tempête de Shakespeare* (per coro, orchestra e pianoforte a 4 mani) è un rifacimento dell'omonima *ouverture* del 1830.

<sup>6</sup> Cfr. J. Barzun, *The meaning of meaning in music: Berlioz once more*, in "The Musical Quarterly", LXVI, 1(1980) pp. 1-20: l'autore osserva in *Léo* un legame tra certe forme e figure musicali e determinati "affetti", e propone un riferimento all'omonima e celebrata "teoria" barocca.

<sup>7</sup> Claude Ballif giunge a citare per un confronto, a proposito di *Léo*, "happening" futuristi e film dei Fratelli Marx, oltre il celebre e inimitabile *Hellzapoppin* di Henry C. Potter (1941), mentre Jürgen Maehder osserva che col melologo-monodramma di Berlioz per la prima volta nella storia della musica occidentale il compositore esibisce se stesso in quanto artista nell'atto del comporre: cfr. C. Ballif, *Berlioz*, Parigi 1968, p. 114; J. Maehder, *Timbro e tecnica orchestrale nella partitura di "Benvenuto Cellini"*, in *Benvenuto Cellini*, Firenze (Maggio Musicale Fiorentino) 1987, pp. 111-131.

<sup>8</sup> L'invettiva contro Fétis è riportata nei *Mémoires* (cit., pp. 292-293).

<sup>9</sup> Cfr. C. Hopkinson, *Two important Berlioz discoveries*, in "Fontes artis musicae", XV(1968) pp. 14-16; l'articolo reca la fotografia di un manoscritto autografo in cui Berlioz definisce *Léo* "monodrame lyrique avec orchestre choeurs et soli invisibles".

<sup>10</sup> Cfr. G. de Pourtalès, *Berlioz et l'Europe romantique*, Parigi 1939, 66ª ed. 1948, p. 123.

<sup>11</sup> Cfr. AA.VV., *Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française*, a cura di J.-P. de Beaumarchais e D. Couty, vol. III, Parigi 1994, p. 1086.

<sup>12</sup> L'ipotesi è formulata in J. Barzun, *Berlioz and the Romantic Century*, vol. I, Boston 1950, pp. 223-224.

<sup>13</sup> Sul "monodramma" di Tennyson v. AA.VV., *The Cambridge History of English Literature*. vol. XII, Cambridge 1916, p. 34.

<sup>14</sup> Cfr. J. Barzun, *Berlioz and his Century*, Chicago 1982, p. 314.

## La sperimentazione liceale: una serpe in seno ai conservatori

Si è letto in tempi recenti sulle colonne di un diffuso periodico una petizione a favore del mantenimento e magari del potenziamento, nell'ambito della Riforma, di tutte le "conquiste" ottenute dalla sperimentazione liceale all'interno dei conservatori di musica. Sentiamo fermamente di doverci dissociare da una manovra come quella in cui abbiamo sempre paventato lo strisciante obiettivo di distruggere il conservatorio italiano. Basti tener presente i diritti che il liceo sperimentale si arroga rispetto al conservatorio, al quale toglie credibilità nel momento in cui non riconosce la validità del suo titolo, imponendogli, al contrario, il riconoscimento del proprio.

Infatti, mentre un allievo in possesso della maturità musicale (ovviamente ottenuta dal liceo) può diplomarsi in conservatorio senza dover frequentare alcuna materia oltre allo strumento, un diplomato di conservatorio che aspiri alla maturità, è tenuto (cosa inquietante) a rifare, oltre all'esame di strumento, quelli di Armonia e di Storia della Musica. Incredibile ma vero.

## *Il violino è una sirena*

di Italo Svevo

*Musica: le sue vie conoscono strani percorsi e sono battute da altrettanto strani avventurieri. Le sue cose segrete restano, e forse, resteranno un enigma. In questo senso la leggenda di Mozart e Salieri appare a dir poco paradigmatica. Perché un illustre Kapellmeister serio e capace si sarebbe rammaricato fino a prendersela con il Padreterno in persona che quel bellimbusto di collega senza né arte né parte potesse scrivere una musica degna del paradiso? Il tutto un po' alla stregua di un tipo colto e intelligente che non sopporta di vedersi contesa, e magari con successo, la donna del cuore da un bullo sputello e per di più antipatico. Più ancora che nel settore creativo, in quello dell'esecuzione può accadere qualcosa di analogo, per esempio quando sensibilità, preparazione e cultura impallidiscono di fronte a predisposizioni essenzialmente fisiche e a risorse meccaniche, secondo la secca diagnosi: "Non ha mani!". Basta che un soggetto "dotato" imbracci il violino per far dire al protagonista della Coscienza di Zeno che tale strumento "è una sirena" e che "si può far piangere con esso senza avere il cuore di un eroe". E chi il cuore ce l'ha? Il sottile scavo di Italo Svevo coglie in pieno la problematica, estendendosi ben oltre il fatto musicale in sé, nei sotterranei della psiche umana.*

A un dato momento Guido domandò il violino. Faceva a meno per quella sera dell'accompagnamento del piano, eseguendo la *Chaconne*. Ada gli porse il violino con un sorriso di ringraziamento. Egli non la guardò, ma guardò il violino come se avesse voluto segregarsi seco e con l'ispirazione. Poi si mise in mezzo al salotto volgendo la schiena a buona parte della piccola società, toccò lievemente le corde con l'arco per accordarle e fece anche qualche arpeggio. S'interruppe per dire con un sorriso:

- Un bel coraggio il mio, quando si pensi che non ho toccato il violino dall'ultima volta in cui suonai qui!

Ciarlatano! Egli volgeva le spalle anche ad Ada. Io la guardai ansiosamente per vedere se essa ne soffrisse. Non pareva! Aveva poggiate il gomito su un tavolino e il mento sulla mano raccogliendosi per ascoltare.

Poi, contro di me, si mise il grande Bach in persona. Giammai, né prima né poi, arrivai a sentire a quel modo la bellezza di quella musica nata su quelle quattro corde come un angelo di Michelangelo in un blocco di marmo. Solo il mio stato d'animo era nuovo per me e fu desso che mi indusse a guardare estatico in su, come a cosa novissima. Eppure io lottavo per tenere quella musica lontana da me. Mai cessai di pensare: "Bada! Il violino è una sirena e si può far piangere con esso anche senz'aver il cuore di un eroe!". Fui assaltato da quella musica che mi prese. Mi parve dicesse la mia malattia e i miei dolori con indulgenza e mitigandoli con sorrisi e carezze. Ma era Guido che parlava! Ed io cercavo di sottrarmi alla musica dicendomi: "Per saper fare ciò, basta disporre di un organismo ritmico, una mano sicura e una capacità d'imitazione; tutte cose che io non ho, ciò che non è un' inferiorità, ma una sventura".

Io protestavo, ma Bach procedeva sicuro come il destino. Cantava in alto con passione e scendeva a cercare il basso ostinato che sorprende per quanto l'orecchio e il cuore l'avessero anticipato: proprio al suo posto! Un attimo più tardi e il canto sarebbe delegato e non avrebbe potuto essere raggiunto dalla risonanza; un attimo prima e si sarebbe sovrapposto al canto, strozzandolo. Per Guido ciò non avveniva: non gli tremava il braccio neppure affrontando Bach e ciò era una vera inferiorità.

Oggi che scrivo ho tutte le prove di ciò. Non gioisco per aver visto allora tanto esattamente. Allora ero pieno di odio e quella musica, ch'io accettavo come la mia anima stessa, non seppe addolcirlo. Poi venne la vita volgare di ogni giorno e l'annullò senza che da parte mia vi fosse alcuna resistenza. Si capisce! La vita volgare sa fare tante di quelle cose. Guai se i geni se ne accorgessero!

Guido cessò di suonare sapientemente. Nessuno plaudì fuori di Giovanni, e per qualche istante

nessuno parlò. Poi, purtroppo, sentii io il bisogno di parlare. Come osai di farlo davanti a gente che il mio violino conosceva? Pareva parlasse il mio violino che invano anelava alla musica e biasimasse l'altro sul quale - non si poteva negarlo - la musica era divenuta vita, luce ed aria.

- Benissimo! - dissi e aveva tutto il suono di una concessione più che di un applauso. - Ma però non capisco perché, verso la chiusa, abbiate voluto scindere quelle note che il Bach segnò legate. Io conoscevo la *Chaconne* nota per nota. C'era stata un'epoca in cui avevo creduto che, per progredire, avrei dovuto affrontare di simili imprese e per lunghi mesi passai il tempo a compitare battuta per battuta alcune composizioni del Bach.

Sentii che in tutto il salotto non v'era per me che biasimo e derisione. Eppure parlai ancora lottando contro quell'ostilità.

- Bach -aggiunsi - è tanto modesto nei suoi mezzi che non ammette un arco fatturato a quel modo.

Io avevo probabilmente ragione, ma era anche certo ch'io non avrei neppur saputo fatturare l'arco a quel modo. Guido fu subito altrettanto spropositato quanto lo ero stato io. Dichiarò:

- Forse Bach non conosceva la possibilità di quell'espressione. Gliela regalo io!

Egli montava sulle spalle di Bach, ma in quell'ambiente nessuno protestò mentre mi si aveva deriso perché io avevo tentato di montare soltanto sulle sue.

Allora avvenne una cosa di minima importanza, ma che fu per me decisiva. Da una stanza abbastanza lontana da noi echeggiarono le urla della piccola Anna. Come si seppe poi, era caduta insanguinandosi le labbra. Fu così ch'io per qualche minuto mi trovai solo con Ada perché tutti uscirono di corsa dal salotto. Guido, prima di seguire gli altri, aveva posto il suo prezioso violino nelle mani di Ada.

- Volete dare a me quel violino? - domandai io ad Ada vedendola esitante se seguire gli altri. Davvero che non m'ero ancora accorto, che l'occasione tanto sospirata s'era finalmente presentata. Ella esitò, ma poi una sua strana diffidenza ebbe il sopravvento. Trasse il violino ancora meglio a sé:

- No - rispose, - non occorre ch'io vada con gli altri. Non credo che Anna si sia fatta tanto male. Essa strilla per nulla.

Sedette col suo violino e a me parve che con quest'atto essa m'avesse invitato a parlare. Del resto, come avrei potuto io andar a casa senz'aver parlato? Che cosa avrei poi fatto in quella lunga notte? Mi vedevo ribaltarmi da destra a sinistra nel mio letto o correre per le vie o le bische in cerca di svago. No! Non dovevo abbandonare quella casa senz'essermi procurata la chiarezza e la calma.

Cercai di essere semplice e breve. Vi ero anche costretto perché mi mancava il fiato. Le dissi:

- Io vi amo, Ada. Perché non mi permettereste di parlarne a vostro padre?

Ella mi guardò stupita e spaventata. Temetti che si mettesse a strillare come la piccina, là fuori. Io sapevo che il suo occhio sereno e la sua faccia dalle linee tanto precise non sapevano l'amore, ma tanto lontana dall'amore come ora, non l'avevo mai vista. incominciò a parlare e disse qualche cosa che doveva essere come un esordio. Ma io volevo la chiarezza: un sì o un no! Forse m'offendeva già quanto mi pareva un'esitazione. Per fare presto e indurla a decidersi, discussi il suo diritto di prendersi tempo:

- Ma come non ve ne sareste accorta? A voi non era possibile di credere ch'io facessi la corte ad Augusta!

Vollì mettere dell'enfasi nelle mie parole, ma, nella fretta, la misi fuori di posto e finì che quel povero nome di Augusta fu accompagnato da un accento e da un gesto di disprezzo.

Fu così che levai Ada dall'imbarazzo. Essa non rilevò altro che l'offesa fatta ad Augusta:

- Perché credete di essere superiore ad Augusta? Io non penso mica che Augusta accetterebbe di divenire vostra moglie!

Poi appena ricordò che mi doveva una risposta:

- In quanto a me... mi meraviglia che vi sia capitata una cosa simile in testa.

La frase acre doveva vendicare l'Augusta. Nella mia grande confusione pensai che anche il senso della parola non avesse avuto altro scopo; se mi avesse schiaffeggiato credo che sarei stato esitante a studiarne la ragione. Perciò ancora insistetti:

- Pensateci, Ada. Io non sono un uomo cattivo. Sono ricco... Sono un po' bizzarro, ma mi sarà



facile di correggermi.

Anche Ada fu più dolce, ma parlò di nuovo di Augusta.

- Pensateci anche voi, Zeno: Augusta è una buona fanciulla e farebbe veramente al caso vostro. Io non posso parlare per conto suo, ma credo...

Era una grande dolcezza sentirmi invocare da Ada per la prima volta col mio prenome. Non era questo un invito a parlare ancora più chiaro? Forse era perduta per me, o almeno non avrebbe accettato subito di sposarmi, ma intanto bisognava evitare che si compromettesse di più con Guido sul conto del quale dovevo aprirle gli occhi. Fui accorto, e prima di tutto le dissi che stimavo e rispettavo Augusta, ma che assolutamente non volevo sposarla. Lo dissi due volte per farmi intendere chiaramente: "io non volevo sposarla". Così potevo sperare di aver rabbonita Ada che prima aveva creduto io volessi offendere Augusta.

- Una buona, una cara, un'amabile ragazza quell'Augusta; ma non fa per me.

Poi appena precipitai le cose, perché c'era del rumore sul corridoio e mi poteva essere tagliata la parola da un momento all'altro.

- Ada! Quell'uomo non fa per voi. È un imbecille! Non v'accorgete come sofferse per i responsi del tavolino? Avete visto il suo bastone? Suona bene il violino, ma vi sono anche delle scimmie che sanno suonarlo. Ogni sua parola tradisce il bestione...

Essa, dopo d'esser stata ad ascoltarmi con l'aspetto di chi non sa risolversi ad ammettere nel loro senso le parole che gli sono dirette, m'interruppe. Balzò in piedi sempre col violino e l'arco in mano e mi soffiò addosso delle parole offensive. Io feci del mio meglio per dimenticarle e vi riuscii. Ricordo solo che cominciai col domandarmi ad alta voce come avevo potuto parlare così di lui e di lei! Io feci gli occhi grandi dalla sorpresa perché mi pareva di non aver parlato che di lui solo. Dimenticai le tante parole sdegnose ch'essa mi disse, ma non la sua bella, nobile e sana faccia arrossata dallo sdegno e dalle linee rese più precise, quasi marmoree dall'indignazione. Quella non dimenticai più e quando penso al mio amore e alla mia giovinezza, rivedo la faccia bella e nobile e sana di Ada nel momento in cui essa m'eliminò definitivamente dal suo destino.

### **Giuseppe contro Vincenzo** (continua da p. 4)

E dunque, accanto ai reduci Manrico e Violetta, Arrigo e Monforte, Desdemona e Jago, è auspicabile che presto si possano riascoltare Francesco e Jacopo Foscari, Giovanna d'Arco e Alzira del Perù, il Carlo dei *Masnadieri* e l'Arrigo della *Battaglia di Legnano*, senza dimenticare un capolavoro intimistico come *Luisa Miller* e un capolavoro spettacolare come *Aroldo*. Quanto a Bellini, non sarebbe malaccolta un'idea che allestisse e facesse circolare una buona, o comunque decorosa edizione del *Pirata*: che partisse da Catania e arrivasse a Torino e Trieste, che mantenesse l'impianto registico e scenografico e all'occorrenza cambiasse i cantanti, in successione tutti in modo che lo spettacolo di Napoli fosse musicalmente irricognoscibile a Venezia. La Caballé non canta più, d'accordo, e Pavarotti il Gualtiero di Bellini non l'ha mai voluto affrontare: ma proprio una rotazione come quella citata potrebbe almeno cimentare, nutrire, fortificare qualche giovane artista di belle speranze e buona volontà; e poi un cambio continuo di nomi potrebbe anche avere il merito di migliorare una condizione iniziale eventualmente non proprio felice.

**Piero Mioli**

### **I dolori del giovane Andrea**

*Il tenore italiano Andrea Bocelli ha ottenuto mesi fa le chiavi della città di New York, ma non quelle di Detroit. Infatti, la stampa americana ha pesantemente criticato la sua interpretazione del Werther di Massenet avvenuta nella città del Michigan, ove si dice che i dolori il "giovane goethiano" li abbia fatti venire al pubblico. Ma le sfortune del nostro non terminano qui visto che poi in estate è stato ripetutamente fischiato (il che è tutto dire) all'Arena di Verona nel Requiem verdiano. Vana la solidarietà dell'amico e grande estimatore Lorin Maazel.*

## ***CORSO SPERIMENTALE DI LAUREA IN LETTERE MUSICALI***

**progetto di Piero Mioli, docente di Storia della musica  
presso il Conservatorio di Bologna, noto ai colleghi Donata Bertoldi e Francesco Sabbadini**

Del corso si chiede l'equipollenza alla Laurea in Lettere e il fondamento giuridico mediante un decreto ministeriale al fine di autorizzare gli sbocchi professionali di cui più oltre.

**Indirizzi professionali.** Il corso, di durata triennale per un primo livello e quinquennale per un secondo livello, intende preparare **gli insegnanti di Storia della Musica** che opereranno a vario titolo sia presso le Università e le Accademie di alta cultura musicale (II livello) sia i Licei musicali, le scuole superiori a indirizzo vario ma eventualmente comprendente anche la musica. Oltre all'insegnamento dell'educazione musicale e delle materie letterarie, altri sbocchi riguardano l'attività musicologica e critica, l'organizzazione artistico-musicale, la diversa collaborazione con i mass-media.

**Caratteristiche generali.** Il corso prevede uno studio completo ed estensivo della disciplina, non limitato a singoli periodi della civiltà culturale e musicale. La sua evidente originalità consiste nella convergenza fra gli elementi della **storia della musica**, della **tecnica musicale** e della **cultura classica e umanistica**, che solitamente risultano circoscritti i primi ai corsi di laurea del DAMS e alle facoltà di Conservazione dei Beni Musicali, i secondi ai Conservatori e agli istituti musicali, i terzi alle tradizionali facoltà di Lettere. La presenza nell'ordine di studi di materie tecniche consente anche la partecipazione alle classi di abilitazione e concorso per l'educazione musicale nelle scuole medie e la presenza di materie letterarie (italiano, latino, storia e geografia) consente la partecipazione alle classi di abilitazione e concorso per l'insegnamento delle stesse ancora nelle scuole medie.

Al corso possono iscriversi gli studenti in possesso di un diploma di maturità.

La frequenza è consigliabile, specie per i corsi di natura tecnica. I singoli corsi sono di durata annuale o semestrale. Lo studente è ammesso alla discussione della tesi di laurea di I livello (da scegliere nell'ambito delle materie dell'area storico-musicale) se avrà superato 21 annualità (per annualità s'intende anche una doppia semestralità), comprendenti tutti gli esami fondamentali; alla tesi di laurea di II livello (come sopra) se avrà superato 30 annualità (per annualità s'intende anche una doppia semestralità).

**Personale docente.** Gli insegnamenti del nuovo corso vengono attribuiti ai docenti di ruolo dei singoli Conservatori che ne facciano domanda presentando adeguati titoli di studio e artistici (se non rientrano nell'orario di cattedra, le ore di insegnamento sono considerate soprannumerarie). Altri insegnamenti vengono attribuiti a studiosi esterni dalle competenze accertate, da assumersi con contratto annuale. Un piccolo gruppo di docenti, guidato dal direttore dell'istituto e da un responsabile particolare, sarà incaricato della gestione del corso.

**Crediti formativi.** Alcune materie dell'area tecnica (solfeggio, pianoforte complementare ecc.) e storico-musicale (storia della musica) possono valere se già superate con esame presso un Conservatorio o Istituto Pareggiato.

**Monte orario.** Per avviare un anno primo anno accademico composto di 8-10 materie, possono occorrere all'incirca 480-600 ore di insegnamento: per ogni materia 12 al mese per 5 mesi. Delle 8-10 materie, 4 sono realizzabili mediante le forze dell'istituto, altre 4 o 6 (meglio 6, perché i 2 corsi complementari possano essere scelti in una rosa di 4) presupporrebbero insegnamenti a contratto.

**Necessità varie.** Controllo da parte della direzione amministrativa, qualche persona di segreteria, alcune aule disponibili tutto l'anno accademico, normale materiale didattico.

N.B. La proposta va pienamente uniformata alle esigenze della riforma e nei particolari resta suscettibile di cambiamenti vari.

## Insegnamenti

### Legenda:

a = annuale

s = semestrale

f = fondamentale (cioè obbligatorio)

c = complementare (cioè da scegliere in alternativa agli altri complementari)

\* insegnamento tradizionalmente impartito in Conservatorio e contemporaneamente comunicabile anche al nuovo corso

\*\* insegnamento nuovo da organizzare

\*\*\* insegnamento nuovo da organizzare, che eventualmente si può chiedere di condividere con la facoltà di Lettere o l'Accademia di Belle Arti (quindi con sede esterna al Conservatorio)

N.B. Non tutti gli insegnamenti previsti dal piano sono immediatamente attivabili. Non è consentita la biennializzazione.

### Area storico-musicale

Storia della musica I	a f *
Storia della musica II	a f *
Monografie storico-musicali I	a f **
Monografie storico-musicali II	a f **
Monografie storico-musicali III	a f **
Forme di teatro per musica	a f **
Forme di poesia per musica	a f *
Letteratura degli strumenti a tastiera	s c **
Letteratura degli strumenti ad arco	s c **
Letteratura degli strumenti a fiato	s c **
Biblioteconomia e bibliografia musicale	s c **
Teoria, scrittura e filologia musicale	s c **
Filosofia ed estetica della musica	a f **
Psicologia e pedagogia musicale	a f **
Sociologia della musica	a f **
Etnomusicologia	a f **
Iconografia, organologia e acustica musicale	s c **
Storia del jazz	s c **
Elementi di diritto ed economia musicale	s c **
Nozioni ed esempi di ricerca musicologia e saggistica musicale	s f **
Storia della musica leggera	s c **

### Area tecnica

Elementi di solfeggio	a f *	Pianoforte complementare II	a f *
Elementi di armonia e contrappunto	a f *	Esercitazioni corali I, II (senza esame)	a f *
Elementi di musica elettronica	s c *	Partecipazione d'ascolto alle classi	a f *
Principi di analisi musicale	a f *	di strumento I, II (due classi a scelta,	
Pianoforte complementare I	a f *	senza esame)	

### Area umanistica

Letteratura italiana	a f ***
Temi di civiltà e cultura greco-latina	a f ***
Temi di letterature moderne	a c ***
Lingua, conversazione e scrittura inglese	a c *
Lingua e letteratura francese	a c ***

Elementi di grammatica tedesca	s c ***
Storia	a f ***
Geografia umana	a f ***
Storia delle arti figurative	a c ***
Storia del teatro europeo	s c ***
Storia della danza	s c ***
Storia del cinema	s c ***
Mezzi di comunicazione di massa	s c
Informatica	a c ***

**Prove scritte**

Composizione di storia della musica	f **
-------------------------------------	------

**Piano di studi del I livello****I anno**

Storia della musica I  
 Etnomusicologia  
 Psicologia e pedagogia musicale  
 Elementi di solfeggio  
 Temi di civiltà e cultura greco-latina  
 Informatica  
 Due annualità complementari o l'equivalente

**II anno**

Storia della musica II  
 Elementi di armonia e contrappunto  
 Pianoforte complementare I  
 Letteratura italiana  
 Storia  
 Due annualità complementari o l'equivalente

**III anno**

Monografie storico-musicali I  
 Forme di teatro per musica  
 Geografia umana  
 Pianoforte complementare II  
 Analisi musicale con prova scritta  
 Un'annualità complementare o l'equivalente

**Piano di studi del II livello** (in aggiunta a quello del I)**IV anno**

Monografie storico-musicali II  
 Sociologia della musica  
 Forme di poesia per musica  
 Composizione di storia della musica (prova scritta)  
 Un'annualità complementare o l'equivalente

**V anno**

Monografie storico-musicali III  
 Nozioni ed esempi di ricerca musicologica e saggistica musicale  
 Filosofia ed estetica della musica  
 Un'annualità complementare o l'equivalente

## *I cent'anni di Zazà*

### *Considerazioni sull'opera di Leoncavallo ingiustamente dimenticata*

di Gherardo Ghirardini

Era a dir poco prevedibile che la lettura della commedia di Pierre Berton e Charles Simon, avente come protagonista Zazà, *vedette* dell'avanspettacolo, inducesse Ruggero Leoncavallo a lanciarsi in un'altra impresa musicale: un po' perché la nuova trama pareva aver risvegliato in lui il ricordo di esperienze parigine vissute nel mondo del *café-chantant*, un po' perché in fatto di tematiche legate al teatro il compositore si sentiva le spalle coperte dalla solida prova dei *Pagliacci*. Con la differenza che, rispetto alle tinte forti della prima fatica teatrale, quest'opera presenta un carattere più variegato e ricco di risonanze intimiste. Vediamone il perché.

Prima di ogni altra cosa va ricordato che tra *Pagliacci e Zazà* ci sta la *Bohème*, indiscutibilmente seconda al capolavoro pucciniano, ma non per questo priva di pregi e di premonizioni. E proprio della *Bohème Zazà* sfrutta il potenziale operettistico, intensificando certa gaiezza, non senza tuttavia che il respiro della gioia svari nell'alto gelido del dolore. La *Bohème* sembrava aver sconvolto i piani successivi al primo grande trionfo. Si direbbe che il compositore napoletano non stesse nella pelle pur di portare a termine quell'immane fatica consistente nella trilogia *Crepusculum*, ma evidentemente era solo stordito da un progetto di vaga filiazione wagneriana, visto sulle prime come la sua stella polare, ma in definitiva realizzato solo parzialmente.

Basta poco per rendersi conto che pescare nel pozzo di certi trascorsi giovanili avrebbe reso all'autore più dell'arrancare tra le impervie strade della storia rinascimentale. Del resto Leoncavallo non è Giordano, la cui fantasia sa librarsi con invidiabile destrezza tra gli eventi della Rivoluzione francese, condensando in quattro brevi atti storia e amore. Al contrario Leoncavallo mette in cantiere un'operazione di approfondimento appesantita, ancor più che avvantaggiata, dagli studi letterari compiuti alla scuola di Giosue Carducci. Quindi, l'incamminarsi nella direzione indicata dalla *Bohème* porta il musicista a rimuovere certe velleità intellettualistiche, dando sfogo a vocazioni più leggere e senz'altro più autentiche: per esempio attenuando i confini tra opera e operetta e addirittura allargando quest'ultima al varietà. La qual cosa conferisce al tutto una buona dose di immediatezza.

Ed ecco il musicista tuffarsi nel folto di una storia d'amore nata tra la strepitante atmosfera dell'avanspettacolo. Una storia burrascosa cui Leoncavallo, in qualità di librettista, preferisce aggiungere qualcosa di suo: il drastico distacco invece dell'ambigua riappacificazione tra i due amanti. In tal modo trasferendo il finale su un piano più melodrammatico, con evidenti concessioni al patetismo. Scelta di cui abbiamo sentore nell'introduzione orchestrale, un brevissimo condensato dei turbamenti e degli affanni della protagonista. Senonché, il dramma ancora anodino filtra appena, riservandosi di farsi incalzante solo nel secondo, nel terzo e nel quarto atto.

Al levarsi del sipario sull'*Alcazar* di St. Étienne, la scena nella quale ferve una vita tutta brio, appare suddivisa in due sezioni: il camerino di Zazà e il retroalcoscenico, mentre dal palcoscenico giungono di quando in quando gli echi dello spettacolo in corso. Folate musicali, macchie di colore, teatro nel teatro. Realtà e finzione intrecciate assieme, tra e dietro le quinte.

L'impegno a ricreare l'ambiente del Caffè concerto rivela una certa consanguineità con la *Bohème*, di cui Zazà condivide anche certi vezzi linguistici. Diversi sono le situazioni e i personaggi di contorno mescolati tra loro: i *clowns*, il monologhista fallito, la divetta invidiosa e malevola, il brindisi, la zuffa, gli scrosci d'applausi, i fischi, il duettino del bacio, la canzonetta e così via. Eppure in Zazà Leoncavallo si mostra più sobrio rispetto a *Bohème*, ove lo sforzo di percorrere il labirinto narrativo di Henri Murger induceva il musicista a divagare, dando l'impressione che il flusso degli eventi si imprimesse più sullo sfondo che nell'animo dei personaggi, anche perché in quell'opera manca quasi del tutto una figura protagonista. Mimì? Musetta? O non piuttosto la coppia Musetta-Marcello e Mimì-Rodolfo? In sostanza, mentre all'insaziabile autore di *Bohème* occorrono ben due atti per di-

lungarsi nei dettagli, in *Zazà* ne basta uno solo, il primo, sufficiente a definire la cornice in modo particolareggiato ma non sovraccarico. Cosicché tutto scorre con estrema scioltezza. Il resto è teatro da camera, diviso tra il salotto di Milio e quello di *Zazà*.

Preceduta, dunque, dalle battute velenose della divetta Florianina, su ritmo di valzer entra *Zazà*, la *vedette* per la quale “ognun d’amor si strugge”, ma al momento la sua presenza non costituisce l’aspetto più appariscente, giacché di lì a poco si ritira nel suo camerino, lasciando che sia il teatro a polarizzare l’attenzione. Aprirà bocca soltanto all’arrivo di Cascart, il collega e buon amico sempre attento a riservarle ogni premura e ad alleggerire il peso dei suoi affanni. Con lui *Zazà* rievoca i momenti più difficili di un’esistenza grama, toccando con dolcezza la figura della madre, alla quale perdona di essersi data all’alcool per far fronte alle intemperie della vita. Un momento, questo, in cui si risveglia qualcosa del *feuilleton*. Un fremito di commozione si effonde nell’aria, ma ad estirpare qualsiasi germe di enfasi lacrimosa e compiaciuta sopraggiunge la madre in carne ed ossa con tutta la sua vitalità birichina e un po’ molesta, descritta da un’efficace rispondenza tra le spigolosità dell’orchestra e sagomature psicologiche del personaggio.

Entro il suo caleidoscopico proporsi il Teatro dell’*Alcazar* ci riserva anche l’incontro tra *Zazà* e Milio Dufresne. Circostanza in cui si evidenziano nettamente le differenze tra i due. Fin dalle prime battute *Zazà* oppone agli atteggiamenti scettici ed evasivi di Milio una passionalità prorompente. Anche il rituale del “corteggiamento” viene portato avanti su piani diversi; da lei che un po’ impudicamente lo tenta chiedendogli di slacciarle il “corsaretto”, e da lui che con non lieve impaccio si punge. Eppure a poco a poco tra i due sembra esserci piena intesa, e a farne la spia è l’avvolgente slancio melodico. Personaggio abbastanza superficiale nel suo atteggiarsi a *viveur*, Milio si ferma volentieri alle apparenze. Le sue reazioni sono epidermiche e soprattutto il suo amore per *Zazà* non è certo pari a quello di lei, ma resta un qualcosa di labile pronto a smorzarsi al primo soffio.

In questo primo atto si può considerare anche la snodata orditura orchestrale condotta con mano disinvolta nel dipingere il clima festoso. Inoltre, certo incedere deciso dello strumentale ricorda qualcosa dei *Pagliacci*, opera nella quale il divario tra arte e vita appare ben marcato. Degna di interesse risulta pure la scena della zuffa in forma di fugato: un momento tra il descrittivo e il bozzettistico che trova anticipazioni nel cicaleccio dei *Rantzau* (1892) di Mascagni e nel finale atto II della pucciniana *Manon Lescaut* (1893). Molto meno nel *Falstaff* (1893), il cui “Tutto nel mondo è burla” ha carattere più astratto, per dire, più filosofico. Il fugato di *Zazà*, poi, assume una specie di piglio caricaturale nel concludersi a mo’ di “Zitti, zitti” del *Rigoletto*. Senza dubbio un’eco di sgarbi “neoclassici” già adombrati nella *Bohème*, ma senza alcuna malizia.

E dal fascino del teatro alle miserie della vita. Dal secondo atto in avanti *Zazà* perde quel non so che di frivolo impostole dal ruolo di prima donna. Il desiderio di gustare fino in fondo la passione per Milio cresce e divampa nel suo cuore, inducendola ad affrontare con fermezza i tormenti che ne deriveranno. D’ora in poi l’opera, eccezion fatta per qualche “comparsata” o poco più, si avvarrà di tre personaggi veri e propri: Cascart, Milio e *Zazà*. Quest’ultima pressoché onnipresente. In sintesi, *Zazà-Cascart, Zazà-Milio, Zazà sola*.

Sarà compito di Cascart, nell’intenzione di strapparla al “folle amore” che le ha rubato l’anima, rivelarle la “tresca” di Milio. Proprio lui che ha sempre sussurrato parole di dolce rimprovero stavolta assume accenti decisi e quasi spietati. Dopo un iniziale smarrimento, volitiva e nel medesimo tempo combattuta, *Zazà* preferisce chiudersi in se stessa, poi, quasi per tenere accesa l’ultima favilla della speranza, si riappropria dell’istrionismo animalesco da donna di teatro quale ella è, uscendo precipitosamente per accertarsi del fatto.

Il repentino concludersi del secondo atto, nella sua meccanicità da concertato, contrasta con l’aprirsi del successivo, avvolto in un’atmosfera delicata ed evanescente (da *Amico Fritz*), resa tale dal coro interno, una morbida nenia intrisa di accenti malinconici. Nel suo turbamento Milio, ormai prossimo alla partenza, assume una volta tanto toni forse più sinceri del consueto, anche se in ultima analisi per lui *Zazà* non rimane che un “riso gentile/qual’alba d’aprile”, come l’ha definita il primo giorno.

Ripresasi energicamente, *Zazà* arriva a casa di Milio per verificare se la rivelazione di Cascart

abbia qualche fondamento, ma ben presto scopre con rinnovato stupore che l'amata ha famiglia. È "convulsa, angosciata, come pazza" (così sta scritto nel libretto), mentre l'atmosfera si carica di tensione. Ma a contatto con la giovanissima figlia di Milio il bagliore dell'innocenza squarcia ogni velo, inducendola a intenerirsi e ad avvertire come non mai tutto il peso delle proprie responsabilità. Passato e presente si mescolano all'interno di un'esistenza spesso oscura, rischiarata soltanto dalle effimere gioie del successo. Sia pur nel precario equilibrio tra recitazione (la parte della figliuola Totò) e canto (i momenti di sincera umanità toccati dalla protagonista), la scena trova la sua ragion d'essere in un contesto più drammatico che musicale. Ben più efficace come tenuta complessiva appare l'esibizione pianistica della bimba cui si sovrappone il dolore di Zazà, combinando i toni arcaicizzanti del brano con l'ampio respiro della melodia affidata al canto e a trasparenze orchestrali, espressione di una emotività intensa ma contenuta. Ora che le incertezze si sono disperse a contatto con la verità, un nuovo sentimento germoglia in lei, mentre il rimpianto di non essere madre la lacera, inducendola ad abbandonare la casa di Milio senza incontrarsi con sua moglie come era nei propositi.

L'affettuoso trasporto e la tenerezza fanno di Zazà un'autentica protagonista, ma è l'ultimo atto a vederla giganteggiare. Infatti, se l'ennesima rampogna del buon Cascart non ha che l'effetto della bella romanza capace soltanto di strappare l'applauso, Milio sprofonda nel proprio livore, così come in altre occasioni si pasceva della propria leziosità. Al cospetto dell'amata la sua presenza si appiattisce, essendo unicamente assillato dalla perbenistica preoccupazione di vedersi compromesso l'onore di marito e di padre, anche a costo di ricorrere agli impropri ("Sgualdrina!"). E non basterà il pentimento per innalzarne la statura morale.

Si può dire che nel quarto atto Zazà sia veramente sola: con se stessa, con i suoi ricordi, le sue vampate di eccitazione, i suoi alti e bassi, le sue evasioni. Ora imperterrita, ora indifesa, tra profumi crepuscolari e languori decadenti, entro una cornice di taglio verista: un verismo comunque subordinato alle più intime esigenze del cuore.

Si osservi il finale dell'opera nella sua fase estrema. Liberatasi dalla morsa di un amore negativo, dopo aver cacciato l'amante Zazà torna sui suoi passi richiamandolo, ma solo quando costui è svanito nel nulla. Qualcosa di subdolamente masochistico le rode dentro, mentre l'ultima frase che le esce dalla bocca amara è un laconico "Tutto è finito!". Un senso della deriva sembra accogliere l'eco dei versi pascoliani: "quel dolore ha una lunga ombra/che tocca tutte le cose".

Lo stanco fluttuare del tema e il suo improvviso incupirsi aggiungendo tristezza a tristezza, richiamano da vicino le ultime battute dello *Zanetto* di Mascagni, confermando le capacità di assimilazione da parte di Leoncavallo e quelle, mascagnane, di anticipare nuove tendenze, anche se non sempre a livello di veri e propri risultati, almeno come tentativi sperimentali: dal verismo di *Cavalleria rusticana* (1890) agli spunti operettistici dell'*Amico Fritz* (1891), dalle efflorescenze esotico-liberty di *Iris* (1898), alle suggestioni "neoclassiche" delle *Maschere* (1901) - "dopo *Le Maschere* verranno altre maschere", sentenza Gianandrea Gavazzeni - fino al dannunzianesimo di *Parisina* (1913), cui seguiranno la *Francesca da Rimini* di Zandonai (1914) e la *Fedra* di Pizzetti (1915). Per non dire delle avvisaglie espressionistiche individuate da Lorenzo Ferrero nel *Piccolo Marat* (1921), capaci di "anticipare" qualcosa del *Wozzeck* (1925) di Berg. Parere per parere, in questa dimensione avveniristica anche Leoncavallo vuole la sua parte, dal momento che René Leibowitz, estimatore dei *Pagliacci*, non esita a definire Zazà "la prefigurazione timida e sentimentale della *Lulu* di Alban Berg".

Non divaghiamo. Accolta favorevolmente al Lirico di Milano il 10 novembre 1900 (anno della pucciniana *Tosca*) con Rosina Storchio, Edoardo Garbin, Mario Sanmarco e Arturo Toscanini sul podio, Zazà fa il giro di mezzo mondo e la sua ascesa è scontata. Ma alla lunga si arena, rischiando la fine di una foglia accartocciata sul ciglio della strada. Grazie a Dio non ancora portata via dal vento, visto il recente tentativo di recupero palermitano con un interprete di ottima levatura come Denia Mazzola Gavazzeni. Il tutto grazie alle premure di Gianandrea Gavazzeni, la cui scomparsa fa già pensare ad un nuovo smacco. Dopo la disattenzione del mondo cinematografico (un film di Renato Castellani negli anni '40 con musiche di Nino Rota), la beffa, non c'è che dire, del destino.

**Gherardo Gherardini**

## *Le Variazioni op. 20: la maturità compositiva di Clara Schumann*

*di Elide Bergamaschi*

Indagare la produzione compositiva di Clara Wieck-Schumann significa intraprendere consapevolmente un cammino trasversale nell'essenza più rappresentativa del pensiero romantico. Le ragioni sono molteplici, e non sempre scontate. La più immediata, tuttavia, risulta sempre essere l'influenza esercitata da Robert Schumann, già dalla prima adolescenza abituale ospite presso casa Wieck in qualità di allievo. Schumann dunque e la particolarità, l'estrema singolarità di un linguaggio compositivo per molto tempo equivocato, se non addirittura svalutato. Ma un altro aspetto altrettanto primario in questo incontro di pensieri è la dimensione letteraria, immaginifica, quella insomma dei Diari, delle lettere, del teatro interiore schumanniano. Una proiezione che non manca di stupire una donna pragmatica come Clara, molto meno incline del marito al "Fantasieren". E forse, ai nostri occhi, ruolo ancora più determinante è occupato da Clara nella divulgazione dell'opera schumanniana a partire dalla sua interpretazione di concertista, dal suo magistero di insegnante, ma soprattutto da quello di unica (ufficiale) responsabile dell'edizione critica della Gesamtausgabe. Virtuosa, "höhe Priesterin" del pianismo ottocentesco, assidua frequentatrice dei grandi del secolo, da Liszt a Mendelssohn, da David a Pauline Garcia Viardot fino alla presenza di Johannes Brahms, a lei vicino dal 1853 fino alla morte, Clara Wieck-Schumann assurge così ad autentico punto cruciale di un'epoca, filtro ideale e per questo straordinariamente ricco delle mille contaminazioni del proprio tempo.

Le sue composizioni, dagli esordi avvenuti sotto il segno di pezzi virtuosistici e debitori di uno spiccato gusto improvvisativo fino alla maturità espressiva, ne traducono i differenti climi con straordinaria felicità di esiti.

«Oggi ho iniziato a comporre qualcosa dopo un anno, poiché vorrei lavorare ad un tema dai "Bunten Blättern" (op. 99) e comporvi delle variazioni da regalare a Robert in occasione del suo compleanno. Ma la cosa mi riesce estremamente difficile; sono stata ferma per troppo tempo».<sup>1</sup>

Così annota Clara sul suo diario nel maggio del 1853. Eppure le difficoltà incontrate non devono essere realmente grandi, se si considera che il compleanno di Robert cade l'8 giugno e che per quella data Clara gli fa trovare le *Variazioni op. 20* già ultimate, con tanto di dedica, e negli stessi giorni inizia anche a lavorare ai *Lieder* dalla "Jucunde" di Rollet. Il mese successivo compone tre *Romanze* per pianoforte (di cui due rientreranno poi nell'*op. 21*) e altre tre (le future *op. 22*) per violino e pianoforte.

È questo l'ultimo periodo compositivo di Clara, senza dubbio il più fecondo per intensità produttiva ma anche per felicità di esiti. E, al di là della cronologia dei lavori nati proprio a ridosso dell'ultima estate felice di Schumann, prima di essere trasferito a Endenich, le *Variazioni* in fa diesis minore dimostrano chiaramente una vena compositiva estremamente viva, lungi dall'esaurirsi a breve tempo come poi invece accadrà.

Il tema delle sette *Variazioni op. 20* è quello dell'*op. 99/4* di Schumann, in fa diesis minore, un tessuto motivico accordale dall'espressione mesta e dolente. La struttura rispetta la forma tripartita con un'esposizione, un segmento in cui le schegge germinali vengono utilizzate per un nuovo spunto, e il ritorno all'idea prima con chiusura. L'atteggiamento variativo di Clara rispetto al tema schumanniano non si pone come obiettivo quello di una libera elaborazione partendo appunto dal tema dato, così come non aspira ad estrarre da un aforisma le risorse per una grande forma. La sua è piuttosto una ricerca attraverso l'utilizzo di una continua circolarità che, sfruttando i principi della variazione, vuole proporre un'idea essenziale sotto infinite declinazioni. Le sette *Variazioni* insomma come altrettanti microcosmi depositari di una precisa identità espressiva, di una *Stimmung* individuale scaturita dal medesimo rimando ma capace di assumere sempre nuove vesti. Ma nell'*op. 20* c'è di più: scorrendole infatti non è solo l'utilizzo efficace del principio di "semper idem semper alter" ad emergere: attraverso la scrittura compositiva si rivela infatti una volontà di esplorare il codice strumentale e tecnico del pianoforte, associandolo ogni volta con un particolare effetto.



È attraverso quest'ottica che le *Variazioni* assumono il peso di un'opera in un certo senso fondamentale, in quanto prodotto della maturità creativa di un'artista che proprio con il medesimo genere ha esordito. Quindi al loro interno si può affrontare un percorso deduttivo ancora più illuminante tra il nuovo codice espressivo e quello giovanile. Un altro passaggio obbligato è quello di prendere in considerazione in che misura influisca il rapporto con il tema di provenienza schumanniana e – di conseguenza – il suo linguaggio compositivo. In realtà l'operazione di Clara è in questo caso molto più scevra da “debiti” stilistici rispetto al marito di quanto non sia ad esempio in opere come i *Rückert's Lieder* o nelle *Romanze op. 21*. Dunque da un lato abbiamo la scelta di ricorrere ad un tema di Robert come cifra costitutiva di un lavoro comunque autonomo in senso stretto. Tra questi due fuochi emerge, ed è un dato assolutamente primario, lo scarto qualitativo di una maturazione compositiva avvenuta attraverso gli anni e nutritasi sì di esperienza produttiva e “riproduttiva” – cioè di interpretazione pianista<sup>2</sup> – ma anche di confronti diretti con i massimi musicisti europei.

es. 1 Thema

Ziemlich langsam

Le sette *Variazioni op. 20* mantengono sostanzialmente un rapporto di costante simmetria rispetto al tema. Ad eccezione della terza, tutte riprendono fedelmente il modo minore, trasponendone ogni volta l'espressione sofferta in una differente temperie con un linguaggio pianistico altrettanto proprio. Le prime due si succedono in un rapporto di progressiva diminuzione ritmica rispetto all'accidentalità dei quarti del tema. Prima - (*Variazione 1*) - il movimento è creato da un ritmo a terzine che dal basso sale fino ad invadere anche la stessa linea melodica. Alla mano destra gli accordi sono mantenuti, ma il risultato complessivo risulta differente rispetto all'enunciazione tematica in virtù dello stesso fluttuare del basso, ma anche di un gioco contrappuntistico tra le cellule puntate di crome che – presenti anche tra le terzine della sinistra in rapporto intervallare di sesta – creano un affascinante effetto sonoro.

es. 2 Var. I

*p legato*

La seconda *Variazione* accentua il progressivo disgregarsi ritmico con quartine di sedicesimi in cui la linea tematica emerge come voce superiore di sequenze accordali in *staccato-legato*. Questo tipo di soluzione compositiva richiede, oltre ad un pianismo prettamente basato sull'azione di avambraccio, una spiccata capacità nel realizzare la famosa *kontrapuntische Klangdiversität*, di saper cioè dare una luce particolare alla nota tematica rispetto alle altre. In realtà anche altri elementi vanno evidenziati in questa seconda *Variazione*: se la mano sinistra procede per accordi, la voce interna della mano destra crea intrecci polifonici in cui le note di passaggio producono dissonanze squisitamente timbriche, mirate quindi ad un'espressività non solo orientata verso una densità armonica ma

anche pensata come categoria sonora *tout court*.

es. 3 Var. II

Dopo la concitazione fino alla fine trattenuta da un afflato poetico, la terza *Variatione* arriva a stemperare il clima nella sublimazione al modo maggiore, con una scrittura accordale strettamente affine a quella del tema.

es. 4 Var. III

Se dunque un primo percorso sembra a questo punto essere in procinto di chiudersi, tornando cioè agli originari stilemi, presentati questa volta nella loro dimensione *altra*, cioè in maggiore, l'accordalità della quarta *Variatione* rispecchia un'intenzione non volta al dolente ma piuttosto al pomposo, al solenne. La ricerca sulla sonorità si basa sull'utilizzo del registro grave, amplificato all'ottava superiore all'interno di una terzina con funzione squisitamente dinamica, contrapposta al ritmo binario della linea melodica. L'assetto dunque rivela la concentrazione su una timbrica pastosa e lirica anche nelle gamme del *piano* e del *pianissimo* coadiuvata dai toni caldi del registro grave, frontalmente contrapposta non solo alla *Variatione* precedente, ma anche alla successiva. La quarta *Variatione* infatti esordisce con una figurazione acefala di terzine poggianti sugli accordi tenuti della mano sinistra a cui è affidata la linea tematica.

es. 5 Var. IV

I virtuosismi in leggerezza dunque in cui la destra si produce sono solo “divertimenti” timbrici che sfruttano il pianismo brillante delle leve corte così come la combinazione di diversi tocchi quali il *legato*, lo *staccato-legato*, o anche la combinazione ravvicinata dei due. Ad accentuare una volontà squisitamente effettistica di questa variazione è il procedere della destra attraverso scale cromatiche e figurazione arpeggiate, capaci di conferire uno straordinario senso di movimento e di evanescenza, in contrasto con la sonorità “presente” della sinistra accordale (segnata anche con un *marcato* sulla linea melodica). Ad accentuare un'espressività volutamente affermativa e declamata sono le frequen-

ti acciaccature, poste quasi a far presagire a mo' di rubato l'evolversi della melodia. Il finale riprende la figurazione ad accordi della seconda *Variatione*, questa volta però a terzine, per spegnersi in un *pianissimo* che sfuma anche la scrittura stessa, priva di una sosta conclusiva.

Antitetica alla *Stimmung* della quarta, la quinta *Variatione* esordisce invece perentoria sul *forte*, con accordi tenuti alla destra e con quartine di ottave acefale alla sinistra. L'effetto vuole essere quello di un virtuosismo spiccato, attingendo alla gestualità di una scrittura molto vicina a quella lisztiana; il movimento di ottave infatti non è solo mirato ad un'intenzione timbrica estremamente scenica, ma anche a suscitare - con scale cromatiche discendenti all'unisono tra le due mani, ma anche con intervalli estremamente dilatati - una sensazione uditiva di *horror vacui*, tipica di artifici come questo.

es. 6 Var. V  
Poco animato

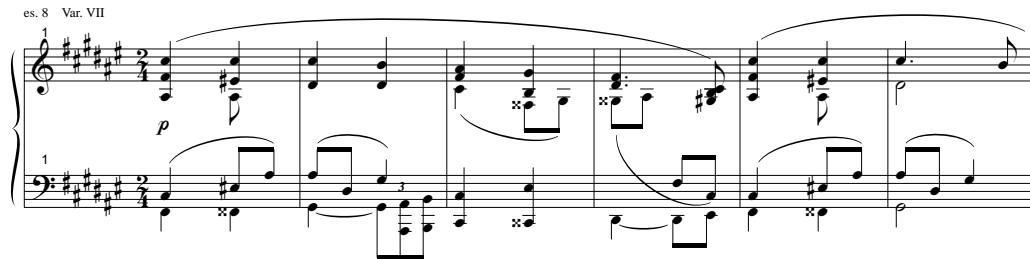
Alle portentose sonorità della quinta *Variatione*, la sesta si giustappone come momento di sosta prima dell'episodio conclusivo. La sua esposizione pacata, costituita da un andamento di semiminime e di crome giocate a canone tra le due mani. La caratteristica distintiva di questa *Variatione* è il suo *incipit*, dalla tonalità ancora vaga e incerta ma con esplicite ascendenze alla relativa maggiore (1a). La conduzione delle parti estremamente scarnificata evidenzia l'equilibrio del loro movimento ad incastro, retto da rapporti ritmici di stasi e di slancio che conducono alla vera tonalità. In realtà l'area di fa diesis minore si avverte soltanto alla battuta finale, cioè alla definitiva conclusione della vicenda armonica: prima il battere dell'*incipit* tematico è ogni volta presentato con un'armonizzazione tesa, non in tonica ma affidata ad un grado "di movimento" (batt. 152, 168).

La settima *Variatione*, oltre che ad essere conclusiva del ciclo, rappresenta per una serie di riferimenti incrociati anche la più importante. La sua scrittura è costituita da figurazioni arpeggiate che dai registri gravi permeano a quelli più acuti, poggianti su accordi arpeggiati da cui scaturisce la melodia.

es. 7 Var. VII

Dunque una stratificazione di piani paralleli la cui interazione produce l'effetto di una polifonia ricercata e suggestiva, dove il *pianissimo* è fondamentale a caratterizzare un pianismo squisitamente timbrico e gestuale. In quest'ottica anche l'arpeggio della mano destra s'inserisce nel tessuto di quartine di biscrome, ponendosi come materiale vaporoso ed evanescente a cui la sonorità smorzata e il *legato* accentuano l'espressività. Anche in questo caso l'atteggiamento tecnico con cui il pezzo va affrontato guarda alla *kontrapuntische Klangdiversität*, necessitando di differenti tocchi all'interno dello stesso segmento. L'arpeggio infatti - da ottenere con un minimo movimento digitale e con pochissima massa, utilizzando invece la rotazione del polso e la massima flessibilità della sua articolazione - va differenziato dalla linea melodica, da porre in rilievo sicché possa emergere dall'intreccio sonoro. La complessità di tale atteggiamento di scrittura ricorda molto il tipico procedere schumanniano, i suoi

piani sovrapposti, l'uso prettamente espressivo di stilemi mutuati dal virtuosismo.<sup>3</sup> Ma la particolarità e l'importanza dell'ultima *Variatione* emerge però solo con la coda (batt. 202-237).



La sublimazione al modo maggiore avviene con lo stemperarsi delle quartine in una sequenza di quarti che ricorda il cadenzare della terza *Variatione*. Ma all'interno di questa polifonia accordale, le *innere Stimmen* estraggono a sorpresa una citazione dell'*op. 3* di Clara, l'*incipit* della *Romance variée*. Dunque una scelta dalle molteplici valenze: innanzi tutto la volontà di un esplicito accostamento tra un'opera giovanile e un frutto maturo, entrambi sotto forma di variazione, quasi a sottolineare l'intuizione di un imminente silenzio compositivo. Clara che cita se stessa è in questo caso anche Clara che cita Robert, che a sua volta ha utilizzato proprio il tema di Clara nella sua *op. 5*. Dunque in questa cellula di *Romance variée* convive una pluralità di percorsi che ne impreziosisce il significato, anche alla luce delle imminenti vicende biografiche. Janina Klassen sostiene che questa citazione posta a chiusura di variazioni abbia un "*carattere squisitamente privato*",<sup>4</sup> misurato nell'epilogo di un rapporto umano ed artistico qui espresso quasi come un congedo. Con l'*op. 3* in un certo senso Clara esordisce nella sua attività compositiva vera e propria, affacciandosi soprattutto alla collaborazione con il futuro marito; è in questo preciso momento che inizia infatti quel rapporto intensissimo di scambi sia epistolari che di puro materiale compositivo, in un clima di entusiastica collaborazione e – per certi aspetti – di utopia.

Arrivata a questo punto, pur ancora inconsapevole di ciò che sta per accadere al marito e a se stessa, Clara sceglie come chiusura di un ciclo di variazioni una citazione. Un inconscio commiato alla composizione così come a quello straordinario periodo di esaltazione creativa e sentimentale con Robert, ormai lontano. Forse, anche un simbolico congedo a lui, seppur nell'inconsapevolezza del futuro, nella coscienza di un rapporto sempre più problematico e difficile.

**Elide Bergamaschi**

<sup>1</sup> Litzmann, *op. cit.*, II, p. 273.

<sup>2</sup> A definire il pianista, l'esecutore ed interprete un artista "riproduttivo" rispetto al compositore invece "produttivo" è Claudia de Vries nel suo *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*.

<sup>3</sup> Una particolare affinità con la settima variazione dell'*op. 20* la si trova ad esempio nella scrittura di alcuni *Studi Sinfonici op. 13* di Robert, in particolare con il primo dei cinque della raccolta supplementare. In questo caso è la mano sinistra a detenere la linea melodica, mentre la destra è impegnata in figurazioni di biscrome acefale precedenti con ossessiva regolarità. Clara nella sua *op. 20/7* esibisce rispetto a questo *Studio* una maggiore complessità formale, affidandosi anche a soluzioni gestuali come la permeazione di una linea nell'altra tramite quindi una sovrapposizione di mani nella stessa quartina. Ma il principio stilistico è il medesimo: l'utilizzo di una figurazione simile di provenienza virtuosistica a fini espressivi.

<sup>4</sup> Klassen, *op. cit.*, p. 69.

### **Anitre e... oche alla Rai**

*Un "conduttore-esperto" della Radio, disquisendo sul Peer Gynt di Grieg, ebbe a soffermarsi sulla celebre Danza di Anitra (con l'accento sulla i), annunciandola come la Danza dell'Anitra (con l'accento sulla A). Visto che la Rai è in vendita, ne consigliamo l'acquisto a qualche pollivendolo.*

*Tra anitre e oche potrebbe trattarsi di un buon affare.*

## L'Eldorado del pianista

di Leonardo Zunica

L'approdo alle rive leggendarie del cuore musicale della Russia pianistica si costituisce immediatamente come emozione grandissima, intrisa così com'è di riferimenti storici (basti solamente pensare alla incredibile serie di interpreti formidabili che hanno conquistato le platee fameliche di tutto il mondo), di vagabondaggi *reali* in un universo *reale*, mai riducendo a grado zero quel puro e distante orizzonte mitico, un volo nella dimensione sconvolgente della perfettitudine.

Incontrando giù per la Bolshaya Nikitskaya gli edifici un tempo sontuosi del Conservatorio "P. I. Caikovskij" ci si trova di fronte ad una impressionante scatola musicale il cui suono si riduce in un unico clamore di pianoforti. Si dice che addentrandosi fra corridoi muti e le stanze e respirandone (ascoltandone) la brulicante attività di *opus nigra* già si possa partecipare del suo meccanismo implacabile che dà al mondo così numerosi talenti. È l'Eldorado del pianista.

Aggirandomi fra le aule del Conservatorio non potevo essere indifferente all'atmosfera sacrale che esse stesse esalano, quale testimone diretto, quasi incredulo, di un pensiero pianistico attraverso le cui trame si risale su su fino alle origini del pianismo moderno.

Questo tentativo (poiché certezze nel caleidoscopico mondo musicale non vogliamo ce ne siano e pensiamo che da qui debba nascere il senso del godimento di ogni percorso interpretativo) di descrivere una verità musicale così lontana dalla nostra vuole restituire, a chi scorre queste brevi righe, un materiale riconoscibile, plasmabile e non già ancora alimentare il mito; vuole essere una traccia, forse un pungolo, comunque una testimonianza di una realtà educativa, di una *Scuola*, termine questo che in sé deve accogliere tutto l'ampio campo prospettico del fare musica e non contenitore (come da noi spesso accade) di vuoti precetti cristallizzati.

Inevitabile dunque voler trovare degli elementi di differenza per chi, come me, nasce nel disordine dell'istituzione scolastica italiana e incontra il sistema rigoroso della didattica russa: da noi, di fatto, l'espressione *metodo russo* appartiene a coloro che dell'insegnamento pretendono di fare una metafisica, senza peraltro conoscere la fisica elementare della didattica.

Questa differenza si riconosce soprattutto nella successione qualitativa dei livelli pedagogici: un preciso e graduale programma di didattica musicale e strumentale accompagna l'allievo e futuro artista sin dagli esordi.

Alla base di questo percorso didattico sta il concetto fondamentale di *preparazione*, cioè la possibilità di fornire *cum grano salis* all'allievo tutto ciò che è necessario (ed in minima parte di ciò che *non lo è*) per lo sviluppo delle qualità intellettuali e strumentali.

L'universo pedagogico moscovita si configura così come una costellazione organica in cui i punti cardinali sono rappresentati dal Conservatorio e dall'Istituto Gnessin (vere e proprie Università della musica) coadiuvati da un sistema scolastico pre-universitario che in un unico arco educativo di 10/11 anni scolastici (che comprende le nostre scuole inferiori e superiori) mira alla preparazione dell'allievo, gli fornisce la completa padronanza delle istanze tecnico-strumentali e diviene quindi il sostrato ideale all'approfondimento dei repertori e delle interpretazioni.

Lo schema qui sotto può dare una idea dell'efficacia del sistema scolastico russo:

### **Scuole a indirizzo non musicale**

Insegnamento facoltativo della musica:

strumento - armonia - solfeggio - storia della musica

### **Scuole a indirizzo musicale (Professionali), Distretto di Mosca**

13 Istituti scolastici preparatori - Scuola Centrale di Musica - Scuola preparatoria Gnessin

*Durata:*

circa undici annualità, dai 6/7 anni ai 17/18

*Insegnamenti* (più o meno uguali per tutte le scuole)

- |  |                                    |
|--|------------------------------------|
| - 3 ore di strumento settimanali (tre lezioni) | - educazione all'orecchio musicale |
| - solfeggio                                    | - armonia                          |
| - musica da camera                             | - storia della musica              |
| - orchestra                                    | - quartetto (archi)                |
| - matematica                                   | - lingua e letteratura straniera   |
| - filosofia                                    | - storia e geografia               |
|  | - storia dell'arte                 |

**Università della musica**

Conservatorio P. I. Caikovskij

Istituto Gnessin

*Durata*

5 anni (facoltà strumentali)

4-5 anni (facoltà teoretiche)

*Insegnamenti* ( facoltà strumentali)

- 4 ore (lezioni) di strumento settimanali (anche alla domenica)
- musica da camera ( 2 ore settimanali): l'esame richiede l'esecuzione di un programma da concerto
- accompagnamento al pianoforte: l'esame richiede la capacità di cantare un brano liederistico e uno operistico accompagnandosi al pianoforte
- storia della musica
- storia dei linguaggi musicali
- pedagogia musicale
- armonia
- contrappunto
- strumento complementare (eccetto per i corsi di pianoforte): l'esame finale prevede l'esecuzione di una sonata classica, una composizione di Bach scelta fra Invenzioni a 3 voci, Suites francesi e inglesi, una composizione romantica, un pezzo di un compositore russo e una composizione moderna. Il livello di preparazione corrisponde ad un 5°/6° anno di conservatorio italiano)
- quartetto (archi)
- orchestra

Da questo prospetto penso non si possa che rimanere turbati: non solo compaiono insegnamenti fondamentali che nelle nostre scuole non richiedono nessun tipo di verifica (perdonatemi la vetustà del termine) e quindi affondano sotto una considerevole coltre di superficialità, ma quegli stessi insegnamenti che noi consideriamo principali richiedono là un impegno di ore di lezione, nella più ottimistica delle ipotesi, che risulta doppio rispetto ai Conservatori italiani. Viene da ripensare ad una frase di Heinrich Neuhaus consultabile facilmente nel suo libro "L'arte del pianoforte" nella quale egli sottolinea l'esigenza (che sembra assumere i contorni di un'etica dell'insegnamento) per un insegnante di dare la possibilità all'allievo di liberarsi di lui *il più presto possibile*: l'autonomia di un futuro artista-interprete sembra così essere garantita allorché una scuola efficace, un percorso didattico-culturale esaustivo gli forniscano gli strumenti e le strutture necessari.

**Leonardo Zunica**

## L'Anello del Cavaliere

“Un trono vicino al sol” (che è poi un *si bemolle*), cantava col suo grazioso falsetto il Cavaliere. Era di buon umore perché aveva appena buttato l'occhio sui sondaggi di agenzia che lo davano in testa nell'accesa disputa col rivale capitolino. Novello salvator della patria, iniziò allora, come d'abitudine, a fantasticare sui faraonici festeggiamenti per l'incoronazione a Palazzo Chigi, sui dieci milioni di posti di lavoro creati con l'ampliamento a livello planetario del suo impero dell'etere, sui vertiginosi aumenti di stipendio elargiti di tasca propria a pensionati e professori, sulla riduzione delle tasse ai colleghi dell'industria e via di questo passo. Ma come celebrare degnamente l'insediamento? La domanda avrebbe suscitato in una persona sensata qualche toccatina di zebedei ma per lui, sicuro della vittoria, essa suonava del tutto naturale.

Occorreva qualcosa di veramente grandioso, di originale e al tempo stesso irripetibile. Sapeva che i rivali avrebbero fatto baldoria catapultando nelle piazze della penisola tutta quella soldataglia della “cultura” (si fa così per dire) e dello spettacolo da tempo assoldata a suon di pubbliche palanche e di leggi inique che ne legittimavano lo spessore, non ultima la Veltroni-Melandri.

Uah! Robaccia da prima serata televisiva! Per lui, invece, uomo colto e raffinato, bisognava pensare a qualcosa di completamente diverso, magari a qualcosa che ricordasse i fasti dei grandi monarchi del passato. Gli sovvenne così che in Francia Rossini, ad esempio, aveva scritto per l'incoronazione di Carlo X il viaggio a Reims e a Napoli, per i Borboni, più di una Cantata. Rossini? No, il colore era piuttosto sospetto. Verdi? Ma nel 2001, tranne che nei progetti d'istituto dei conservatori, ci sarebbe stata l'inflazione. Puccini? Troppo nazional-popolare. Mascagni? Oddio, in fin dei conti la vittoria preponderante sarebbe stata del suo partito e non di Alleanza Nazionale. E allora? Urgeva rivolgersi a un nuovo bardo, possibilmente di sangue italico. Sfogliata la lista si accorse che anche questi, come i rochettari e affini, militavano quasi tutti sull'altra sponda. Che fare? Chiamò il segretario il quale chiamò l'amico direttore di conservatorio che a sua volta chiamò il proprio insegnante di storia della musica ma costui non seppe rispondere dal momento che i programmi della materia si fermavano sì e no al Novecento storico.

Disperato ma allo stesso tempo risoluto a non accantonare il progetto, si ricordò che il Senatour aveva in gioventù compiuto studi musicali. Precipitatosi al telefono gli spiatellò l'intera faccenda invitandolo, dietro compenso di qualche poltrona ministeriale, a togliergli le castagne dal fuoco. Quello sputacchiò laconicamente dalla cornetta che avrebbe provveduto senza indugio. Consultatosi con l'esperto della Lega, un autentico principe della musicologia, convenne che per celebrare la vittoria del Cavaliere nel modo più regale possibile non c'era altro da fare che riprendere l'Anello del Nibelungo di Wagner; sedici interminabili ore di musica da ridurre per esigenze di audience a tre-quattro, e riambientarlo nel contesto specifico risolvendone ovviamente le contraddizioni di fondo.

Fu così che nacque L'Anello del Terun (prontamente corretto in L'Anello del Meridionale), opera in un prologo e tre atti ribattezzati rispettivamente L'oro del Po (l'ex Oro del Reno), L'Hostess (l'ex Valchiria), Silvio (l'ex Sigfrido) e La caduta del muro di Berlino (l'ex Crepuscolo degli Dei). Quanto alla vicenda, Vodano, il capo dei global comunists, dopo aver inaugurato la nuova prestigiosa dimora sita in Val Lalla, per pagare il conto all'impresa costruttrice naba ad Alberico, direttore generale della Cassa del Mezzogiorno, l'oro (poi forgiato in anello) che costui aveva in precedenza trafugato ai contribuenti del Nord (l'oro del Po, appunto), divenendo il padrone del mondo. Nel corso delle sue scappatelle amorose dà alla luce con una ricca borghese aretina una coppia di gemelli, Sigmondo e Siglinda, e con la sua curatrice di immagine Erda uno stuolo di avvenenti Hostess, tra cui la prediletta Brunilde, addestrate ad attrarre in Val Lalla i più facoltosi businessmen e ivi imprigionarli. Dall'unione incestuosa tra Sigmondo e Siglinda nasce Silvio, l'eroe puro che non conosce la paura, il quale, allevato nel culto dell'anticomunismo globale, giungerà dopo alterne vicende a spodestare Vodano e a restituire l'oro al Po. Il tocco di genio del Senatour fu il finale. Qui la marcia funebre di Sigfrido si trasforma per incantamento nella marcia nuziale del Lohengrin, sottofondo alle nozze tra Silvio e Brunilde, e la celestiale musica dell'olocausto viene riutilizzata per l'epilogo del protagonista (“Silvio, erede del mondo”), cantato a squarciagola mentre sullo sfondo la Val Lalla è invasa e distrutta dalle fiamme purificatrici.

Al Cavaliere il progetto piacque un sacco tanto da pensare subito agli interpreti: Zeffirelli alla regia, Pavarotti (nelle repliche Bocelli) nel ruolo principale, Katia Ricciarelli in quello di Brunilde. E il direttore? Simon Rattle con i Berliner Philharmoniker, ovviamente, se è vero che il buon giorno si vede dal mattino. **Hans**

## I Quaderni di *Musicaaaa!*

- 1 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (quinti toni e septimi toni)  
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo £. 16.000
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***  
un fascicolo £. 12.000
- 4 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)  
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo £. 12.000
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***  
un fascicolo £. 8.000
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***  
un fascicolo £. 9.000
- 8 - **Gian Paolo Ferrari - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia***  
per soprano, organo positivo o clavicembalo  
un fascicolo £. 7.000
- 9 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (I-II-III)***
- 10 - **Antonio Ferradini - *Le sei sonate per cembalo (IV-V-VI)***  
a cura di Alberto Iesù - un fascicolo £ 18.000; i due fascicoli £ 33.000
- 11 - **Guillaume Dufay - *Missa Caput***  
a cura di Carlo Marengo - un fascicolo £ 18.000
- 12 - **Gian Paolo Ferrari - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania***  
un fascicolo £ 7.000
- 13 - **Giovanni Benedetto Platti - *Sonate a tre (I 58, 60, 61, 65, 66)***
- 14 - **Giovanni Benedetto Platti - *Sonate a tre (I 67, 68, 70, 74)***  
a cura di Alberto Iesù - un fascicolo £ 18.000; i due fascicoli £ 33.000
- 15 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (seconda parte)  
un fascicolo £ 18.000; i due fascicoli £ 33.000

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaaa!* è prevista a mezzo posta tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di

£.. 2.000 per spese di spedizione) sul c/c postale 11513462 intestato a  
Coop. Nuova Musica, via Scarsellini, 2 - 46100 Mantova.

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

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