

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno XI - Numero 32

Maggio-Agosto 2005

Sommario

<i>“Va, pensiero, sull'ali...”</i>	pag. 3
<i>La paura di Volfrango</i> , di P. Mioli	4
<i>Appunti sulla ricezione discografica delle suite per violoncello solo di J. S. Bach</i> , di M. Lombardi	5
<i>Questioni di prassi strumentale in un “giornale de’ letterati”</i> , di F. Sabbadini	14
<i>È dolce morire nel mare...</i> , di J. Amado	17
<i>Il concerto italiano per tastiera nel XVIII secolo</i> , di A. Iesuè	18
<i>Realismo erotico e sarcasmo in Lady Macbeth di Msensk</i> , di V. Buttino	23
<i>Vivacità e contrappunto nella canzonetta dell’ultimo Cinquecento</i> , di C. G. Longo	27
<i>Raffiche siberiane e demenze italiane</i>	31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

<i>Collaboratori</i>	Giovanni Acciai (Piacenza)	Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)
	Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Alberto Iesuè (Roma)
	Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Roberto Iovino (Genova)
	Marco Bolzani (S. Benedetto Po - MN)	Marco Lombardi (Savona)
	Vincenzo Buttino (Grottaglie - TA)	Claudio Guido Longo (Bologna)
	Alberto Cantù (Milano)	Marta Lucchi (Modena)
	Antonio Carlini (Trento)	Emanuela Negri (Verona)
	Ivano Cavallini (Trieste)	Laura Och (Verona)
	Alessandra Chiarelli (Bologna)	Claudia A. Pastorino (Salerno)
	Tarcisio Chini (Trento)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
	Alberto Cristani (Ravenna)	Noemi Premuda (Trieste)
	Vittorio Curzel (Trento)	Anna Rastelli (Bolzano)
	Maurizio Della Casa (Mantova)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
	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)	Roberto Verti (Bologna)
	Piero Gargiulo (Firenze)	Gastone Zotto (Vicenza)
	Elisa Grossato (Padova)	Leonardo Zunica (Mantova)

Sede redazionale: P.zza Seminario, 3 - 46100 Mantova - Tel. (0376) 362677 - e-mail carlomarengo@libero.it

Spazio internet: maren.interfree.it

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Tipografia Mercurio - Rovereto (TN)

Abbonamento 2006 a *Musicaaaa!*

Per ricevere *Musicaaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di euro 15 da versarsi sul c/c postale n. 20735247 intestato ad Associazione Musicanuova, Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 1010304 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 carlomarenco@libero.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizzetti"

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 Scarsellini, 2

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

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

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

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

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

sullo spazio internet maren.interfree.it e presso le 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

Kreislariana

“Va, pensiero, sull’ali...”

Notizie ed eventi vari per ogni sorta di volatili

“La spagnola sa amar così...”, tubava allegramente un piccione, roteando attorno alle cupole di S. Marco e ripetendo più volte il motivo insegnatogli da un suo trisavolo scampato al pernicioso morbo che tempi addietro aveva mietuto milioni di vittime. Anche stavolta è andata bene, gli faceva eco un vispo collega intonando la canzone “Volare, oh oh!” sul sagrato del duomo di Comacchio e svettando verso la piazza principale di Ravenna, sempre più convinto di appartenere ad una razza eletta, adusa ai centri storici e alle loro bellezze artistiche. Una schiatta oltretutto robusta e coraggiosa, se pensiamo a quel colombo che ebbe il fegato di scoprire l’America.

Al contrario, in parecchie zone umide, luoghi abituali di migrazioni aviarie, non tirava aria favorevole per i signori Chicchirichì e le signore Coccodé, né per tacchini e tacchinelle, anatre e oche. La prima gallina che canta ha fatto l’uovo e di uova non se ne debbono fare, in quanto la cantaxantina contenuta nel tuorlo è stata messa al bando. Prima o poi, anziché in pentola finiremo in una brutta e sporca discarica, tutti bruciati come Giovanna d’Arco: ecco il diffuso lamento. Anche altri punti nevralgici delle rotte migratorie erano dovunque sotto tiro. Dal delta del Nilo l’abbronzata pollastrella Aida cercava di farsi coraggio intonando con un fil di voce “O cieli azzurri” e col pensiero rivolto al suo galletto Radames, comandante supremo di un enorme allevamento di faraone, mentre dal delta del Danubio (ormai non più bello né blu) qualcuno cercava di farle il verso a tempo di valzer. Un verso soffocato, esile, tossicoloso. Vada per gli uccelli, ma i mammiferi? Nessun pericolo insidiava gli agnelli, sempre pronti a pascolare in Svizzera, paese neutrale. E poi, nei paradisi fiscali, anche se non si hanno ali è sempre possibile svolazzare. Andrà male, invece, per i maiali e per il resto si vedrà.

Nel frattempo altre specie migratorie solcavano i cieli, spostandosi di voliera in voliera alla ricerca di trespoli sicuri e di becchime prelibato. Specie tutt’altro che rare. Chi li chiama follini, chi... Insomma, ce n’è di tutti i tipi: bipedi dal pentimento facile e gazze ladre a volontà. Un colpo a destra, uno a sinistra, tra cavalieri con e senza cavallo, professori con e senza cattedra, l’importante è fare centro. Tutti eroi tra prodi e prodezze. L’unione fa la forza, sostiene il grande capo trasformatosi in pavone dopo l’esito delle primarie, ma qualcuno insinua che tutto finirà come nella Forza del destino, cioè a catafascio. Eppure lui, fresco rampollo della politica, allevato tra piume di allocco, rincuora gli alleati rivolgendosi, ora alla quercia ora alla margherita, timorose della lista unica voluta dal suo luogotenente: “Parisi, o cara, noi lasceremo”.

Dalle paludi di un’isola fangosa eccoti spuntare il duo Albano-Lecciso. Lui canta ma lei, dopo averglielo suonate, è già volata via. Felicità? Un’opera wagnerianamente interminabile ma italianamente col cuore in mano. Amore, patria, famiglia... In tema di cose dolci mancherebbe solo Zuccherò con il suo “Va, pensiero...”, senonché di pensiero ce n’è un po’ poco, mentre le ali dorate, oltre ad aver perso la cromatura, rischiano di diventare portatrici di germi d’ogni genere, compresi quelli del temutissimo H5N1. E che dire di quelle, d’oro massiccio, del jet personale del presidente del Consiglio?

Nel frattempo, una notizia al volo. Tra i grandi eventi dell’anno, l’opera Ça ira di Roger Waters, fondatore dei Pink Floyd. Ça ira? ma se non dovesse andare? Visto il nome del compositore non sarà difficile... tirare lo sciacquone. Altre notizie lette sulle ali di una rondine riguardano le ultime dichiarazioni degli alimentaristi in favore del caffè. Fosse vivo il buon Bach, autore della Cantata sull’antica e gloriosa bevanda, esulterebbe di certo. Bene, ha esultato anche Stefania Craxi alla presentazione del suo libro in compagnia di Andreotti e Forlani. Titolo della serata, “Un Caf per Stefania”. E per finire, dopo farse e pasticci, al teatro Parmalat metteranno presto in scena un’opa che è probabile s’intitoli Granarolo.

Dunque, per dirla con il Sigmund della Walkiria, prima che il “verno ceda ai rai del mite april” ne vedremo di belle e di brutte, ne mangeremo di cotte e di crude, ne berremo e sentiremo di tutti i colori.

J. Kreisler

La paura di Volfango

Mentre Salisburgo, l'Austria, le tante città d'Europa interessate e praticamente tutti i centri musicali del mondo s'apprestano a onorare la memoria di Mozart, ecco i nomi di diversi altri personaggi nati o morti 50, 100, 150, 200, 250 e 300 anni fa.

di Piero Mioli

Qualche Elettra, qualche Vitellia, qualche Monostato l'avrà incontrato anche lui, nel corso di una vita breve ma senza dubbio intensa e movimentata, e gli avranno fatto paura certe donne gelose e troppo imperiose (anche se non proprio in vena omicida), certi uomini astiosi e malevoli, certi musicisti concorrenti o certi maritini offesi e maneschi. E lui, Wolfgang Amadeus Mozart, non può non aver fatto paura a certi colleghi, magari a quelli di maggior età, nella Vienna musicalissima del secondo Settecento: a parte Salieri, esterrefatto e annichilito da tanta arte (anche se non al punto da somministrar veleni), sarebbe interessante sapere se e come Gluck, destinato a morire l'anno del *Don Giovanni* (di Praga), abbia visto l'*Idomeneo, re di Creta* o le *Nozze di Figaro* o altro. Ma se un personaggio come Mozart doveva suscitare male reazioni o belle invidie, l'eternità del suo messaggio era tale da non smettere affatto col fatidico 1791 che lo vide morire, e anzi da allungarsi nel tempo fino a conquistare questo 2006 che ne celebra il 250° dalla nascita. Perché? perché nel 2006 cadono altri centenari, interi, mezzi, doppi, tripli e così via, che difficilmente, forse, saranno celebrati come meritano a causa della meravigliosa prepotenza di Mozart. Chi dunque, in questo senso, può aver paura di Volfango?

Intanto un suo maestro, il maestro e il "padre" di tutti: Giambattista Martini (1706-1784), che nacque a Bologna esattamente cinquant'anni prima del quattordicenne al quale doveva insegnare i segreti essenziali del contrappunto. Poi il maestro di questo maestro, quel Giacomo Antonio Perti (1660-1756) che per sessant'anni tenne lo scettro della cappella di S. Petronio, sempre a Bologna, e morì mentre Mozart nasceva. Ma quell'anno doveva venir meno anche Antonio Bernacchi (1685-1756), uno dei maggiori cantanti del Settecento, allievo del famoso Pistocchi e maestro a sua volta, musico (prima soprano e poi contralto) fenomenale non di voce ma di tecnica ed espressione. Un salto di mezzo secolo ed ecco, finalmente, una fausta nascita: nel 1806 Parigi mise al mondo Gilbert Louis Duprez (1806-1896), tenore rossiniano e donizettiano così gagliardo da passare alla storia come l'inventore del "do di petto". Ancora un mezzo secolo in avanti, e un bel po' di paralleli geografici in giù: a Capua, nel 1856 nacque Giuseppe Martucci (1856-1909), pianista, compositore, direttore d'orchestra, direttore di Conservatorio, mentore italiano di Wagner e coraggioso propulsore di musica strumentale in un'Italia notoriamente tanto operistica. Quanto al 1906, ecco ben due casi da sottolineare: vi morì, a Colliere Parella presso Torino, Giuseppe Giacosa (1847-1906), amico di Puccini, suo collaboratore in tandem con Luigi Illica, al sor Giacomo così necessario che dopo la sua morte Illica non ebbe alcuna speranza di continuare a scrivere per il maestro; e vi nacque, a Pietroburgo, Dmitrij Šostakovic (1906-1975), il maggior musicista russo dopo Stravinskij e Prokofiev, il tragico sinfonista che ebbe infiniti guai con il potere (leggi Stalin e il suo braccio "artistico" Zdanov). Nel 1965, infine, morì a Roma don Lorenzo Perosi (1872-1956), un restauratore della musica sacra e un compositore di musica religiosa la più lontana dagli usi e costumi melodrammatici.

Compositori, artisti, scrittori, cantanti, musicisti in senso lato, anche pensatori e a loro modo intellettuali: non si esclude che ogni anno del nostro tempo sempre più vecchio e quindi ricco di memoria possa annoverare tanti nomi degni di essere celebrati, è certo che a questo appello manchi ancora un bel nome e cognome (o anche più d'uno), è fuori discussione che tutti costoro abbiano volato su quote creative assai più basse di quella di Mozart. Ma se la prassi della celebrazione centenaria ha un significato, allora è auspicabile che un canto o un cantuccio del 2006 incipiente possa spettare anche all'uno e all'altro di costoro.

Appunti sulla ricezione discografica delle suite per violoncello solo di J. S. Bach

Una nuova fase dell'epoca della riproducibilità tecnica?

di Marco Lombardi

E' solo a partire dalla seconda metà degli anni trenta, data delle prime registrazioni realizzate da Pablo Casals, che possiamo parlare di un ingresso delle Suite per violoncello solo di Bach nell'epoca della riproducibilità tecnica. Negli ultimi anni numerosi studiosi hanno analizzato i fenomeni connessi a quella che Jurg Stenzl ha chiamato la "vera rivoluzione musicale del XX secolo" ossia la nascita e lo sviluppo del mercato discografico¹ con tutte le implicazioni che essa ha avuto ed ha per la cultura musicale del nostro tempo. E' ormai assodato infatti che

la possibilità di riprodurre una esecuzione musicale - cosa molto diversa dal risuonare un'opera - e il fatto che questa riproduzione possa avvenire dappertutto e quando lo si voglia, il fatto che non solo la musica del passato resta nel nostro repertorio, ma che rimangono anche le diverse interpretazioni, questo fatto ha lentamente e totalmente trasformato la cultura musicale" (Stenzl, 1988, p. 165).

Ma sebbene la comparazione fra diverse interpretazioni² sia diventato un elemento di primo piano della cultura musicale contemporanea, in questa sede non si procederà ad alcuna opera di raffronto fra le molteplici incisioni delle Suite per violoncello di Bach che verranno di volta in volta presentate. Scopo di queste pagine è piuttosto quello di fornire una serie di dati in merito a questo segmento del mercato discografico. E ciò al fine di iniziare ad orientare la riflessione sulle modalità in base alle quali tali registrazioni possono essere inserite nel più generale processo di ricezione di tali opere. Infatti

"l'introduzione delle tecniche di riproduzione tecnica del suono ha portato dei cambiamenti notevolissimi nella ricezione (...) la realizzazione di un'opera in vista dell'incisione discografica ha assunto caratteristiche peculiari distinguendosi e sostituendosi in seguito a quella pensata per l'esecuzione in teatro. La versione discografica e la revisione approntata a questo scopo hanno preso progressivamente il posto, quanto ad autorevolezza, del testo musicale. Si potrebbe quasi affermare che esse vengano ad occupare la posizione dell'opera stessa, dal momento che l'interesse del pubblico e della critica si concentra più sul confronto tra le interpretazioni che sul significato dell'opera. (...) Una corretta valutazione della struttura tecnologica, economica e industriale in cui si iscrive la ricezione si profila come uno dei compiti della storia della ricezione musicale contemporanea"

(M. Garda, *Teoria della ricezione e musicologia*, in AA. VV. "L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione", Torino, EDT, 1989, pp. 30-1)

Inoltre uno degli scopi principali di queste righe è di attirare l'attenzione sul fatto che è necessario considerare la stessa storicità dei vari livelli del processo di riproducibilità tecnica. Essa infatti lungi dall'essere un concetto al di fuori del divenire temporale, sancito una volta per tutte dalla data di composizione del saggio di Benjamin, pare costituita viceversa dall'avvicinarsi di fasi ben precise. Dobbiamo insomma partire dall'osservazione che nè l'operazione di riproducibilità in quanto tale nè l'oggetto riprodotto sono rimasti uguali a sè stessi. Dal disco di gomma lacca, al microsolco, dal disco stereofonico al CD sino alle frontiere aperte dalle nuove tecnologie la riproducibilità tecnica è cambiata. E se ciò è vero si apre dunque nel contesto più generale della riflessione, il capitolo relativo a come tutto ciò acquisti rilievo in ordine alla ricezione della raccolta violoncellistica bachiana.

1. Situazione odierna del mercato discografico

1.1 Incisioni integrali e incisioni parziali. Attualmente il mercato discografico offre all'acquirente più di sessanta esecuzioni integrali delle Suite per violoncello solo di Bach. Qui di seguito sono elencate, seguendo l'ordine alfabetico degli esecutori, la maggior parte di esse che corrispondono anche a quelle di più facile ed immediata reperibilità sia utilizzando i tradizionali canali di acquisto (il negozio di musica) sia tenendo conto delle nuove forme di commercio on-line. La data si riferisce

alla registrazione e può coincidere o meno con quella di pubblicazione.

Jiri Barta (Supraphon, 1995), Jörg Baumann (Teldec, 1981-83), Erling Blöndal Bengtsson (Danacord, 1984), Julius Berger (Orfeo, 1984), Paolo Beschi³ (Winter&Winter, 1996), Mario Brunello (De Agostini Rizzoli, 1993-94), Peter Phoebe⁴ (Naive Opus 111, 1997), Martin Burkhardt⁵ (Amati, 1999), Anner Bylisma ("Servais", Sony Classical, 1992), Phoebe Carrai⁶ (Avie, 2003), Pablo Casals (varie, vd. oltre: 1.2 Le incisioni di Pablo Casals, 1936-39), Bruno Cocset⁷ (Alfa, 2001), Robert Cohen (Regis Records, 1990), Gaspar Cassadó (Vox Box Legenda, 1957), Marc Coppey⁸ (Aeon, 2003), Roel Dieltiens⁹ (Accent, 2001), Dominique de Willencourt¹⁰ (Integral Classic, 2003), Rocco Filippini¹¹ (Dynamic, 1988/89), Michael Flaskman¹² (Abegg, 1990), Guy Fouquet (Riche Lieu, 1998), Pierre Fournier¹³ (collana Archiv della Deutsche Grammophon, 1960/61), Ophelie Galliard (Ambroise, 2000), Maurice Gendron¹⁴ (Philipps Duo, 1964), Matt Haimovitz (Oxingale Records, 2003), Yehuda Hanani (Town Hall, 2002), Nikolaus Harnoncourt (Tekdec, 1981), Lyn Harrell (Decca, 1982/84), Sergei Istomin¹⁵ (Analekta, 1997), Antonio Janigro (Millennium Classic, 1997), Michael Kevin Jones (Edit. De Musica Esp., 2003), Alexandre Kniazev (Wea Italiana, 2004), Ralph Kirshbaum (Virgin Classics, 1993), Jaap Ter Linden¹⁶ (Harmonia Mundi, 1996), Misha Maisky (Deutsche Grammophon, 1985), Misha Maisky (CD Pluscore, Deutsche Grammophon, 1999), Dimitry Markevitch (Gallo¹⁷, 1999), Richard Markson (Meridian Records, 2002), Antonio Meneses (Philips, 1994), Daniel Muller-Schott (Glissando, 2000), Andre Navarra (Calliope, 1997), Paolo Pandolfo¹⁸ (Glossa, 2000), Boris Pergamenschikov (Hanssler Classic, 1998), Erkki Rautio (Finlandia Records, 1990-93), Nathaniel Rosen (John Marks Records, 1993/94), Mstislav Rostropovich (EMI Classic, 1991), Alexander Rudin (Naxos, 2000), Guido Schiefel (Arte Nova, 1996), Heinrich Schiff (EMI Classics, 1984), Daniel Shafar (Doremi Records, 1969/74), David Shambam (Naomi Reuwen, 1999), Susan Shepard (Metronome, 1998), Adalbert Skocic¹⁹ (Bohemian Music, 1998), Janos Starker (RCA, 1992), Janos Starker (Mercury Living Presence, 1965), Hidemi Suzuki²⁰ (Deutsche Harmonia Mundi, 1995), Torleif Thedéen (Bis, 1996), Paul Tortelier (EMI, 1960), Yuli Turovsky (Chandos, 1992), Yo Yo Ma (CBS Masterworks, 1983), Yo Yo Ma ("Inspired by Bach", Sony Classical, 1994/97), Jian Wang (Deutsche Grammophon, 2005), Peter Wispelwey (Channel Classics, 1998), Morten Zeuthen²¹.

Un rapido confronto tra le date sopra riportate evidenzia l'incremento quasi esponenziale del numero di incisioni a partire dalla prima metà degli anni ottanta. Infatti della sessantina di produzioni riportate solo sei furono realizzate tra gli anni trenta e gli anni sessanta compresi, a fronte delle oltre cinquanta edizioni nate nei decenni successivi. Diversi e profondamente intrecciati fra di loro sono i motivi che stanno alla base di tale crescita. L'accresciuto interesse nei confronti di questo repertorio e il diverso peso che rispetto al passato ha assunto l'incisione discografica nella costruzione e nel consolidamento di una carriera solistica hanno proceduto di pari passo con l'incremento delle strategie commerciali delle case discografiche alla ricerca di sempre nuove proposte nel circuito commerciale.

In questo senso è certamente possibile leggere anche i dati relativi al consistente numero di incisioni parziali presenti sul mercato. A volte si tratta di un singolo CD sui cui si trovano tre Suite incise da esecutori dei quali possono essere o meno reperibili incisioni integrali. In taluni casi l'incisione parziale si configura come un semplice estratto di quella integrale che la casa discografica commercializza separatamente magari a diversi anni di distanza l'una dall'altra. In altri casi invece una o più Suite vengono affiancate ad altri lavori. Tali accostamenti possono essere i più vari: con altre opere di Bach, con opere coeve, inserite nella antologica di uno strumentista o unite ad opere del repertorio posteriore sette, otto e persino novecentesco.

Jiri Barta (Supraphon, I – II – III), Zuill Baley²² (Delos, I), Jörg Baumann²³ (Celestial Harmonies, I: solo la Sarabanda, V: solo la Sarabanda), Jörg Baumann²⁴ (Erato, I: solo il Preludio), Paolo Beschi (Winter & Winter, I – II – III), Anner Bylisma²⁵ (Sony Classical Essential Classic, I – II – III), Anner Bylisma²⁶ (Sony, I: solo il Preludio), Pablo Casals²⁷ (EMI, I), Pablo Casals²⁸ (Fine Classics, tutti i movimenti della I Suite tranne l'Allemanda), Thomas Demenga²⁹ (Ecm New Serie, I – II – III – IV), Daniel Domb (Mastersound, II – IV – VI), Daniel Domb³⁰ (Intersound, I + Bourrée della III), Daniel Domb³¹ (Intersound, I: solo il Preludio), Jacqueline du Pré³² (EMI Classics, I – II), John Friesen (Regis Records, I – II – III), Ophélie Gaillard (Ambroise, I – II – VI), Matt Haimovitz (Oxingale Records, II), Klaus Peter Hahn³³ (Madacy, I: solo la Sarabanda), Nikolaus Harnoncourt (Teldec³⁴, I – II – III), Frans Helmerson (Bis, II – III – V), Ralph Kirshbaum³⁵ (Angel, I: solo il Preludio), Sebastian Klinger (Ars Musici, V), Yo Yo Ma (Sony, I – II – VI), Yo Yo Ma³⁶ (Sony, I: solo il Preludio), Enrico Mainardi³⁷ (Orfeo, I – II – III), Misha Maisky³⁸ (Decca, I: solo il Preludio), Misha Maisky³⁹ (Decca, I: solo il Preludio), Laurent Massé⁴⁰ (Premonition, I: solo Minuetto e Giga), Csaba Onczay (Naxos, I – II – III), Leonard Rose (Pearl, I – III), Rostropovich (EMI Classic, I – IV – V), Rostropovich (EMI Classic, II – III – VI), Michael Rudiakov (Eroica Classical, III – II – VI), Janos Starker⁴¹ (Aura Classics, II: solo la Sarabanda), Janos Starker (Decca, VI: solo la Giga), Janos Starker⁴² (Decca, I: solo il Preludio + III: solo la Bourrée), Michael Rudiakov (Eroica Essential Recordings, III – II – VI), Jurg Tenger⁴³ (Jecklin, V – VI), Paul Tortelier (EMI Classic, I – IV – V), Peter Wispelwey⁴⁴ (Channel Classics, I: solo Preludio e Corrente + VI: solo Allemanda), Peter Wispelwey⁴⁵ (Channel Classics, I: solo il Preludio), Tatiana Zavarskaya⁴⁶ (Delos: I solo il Preludio).

1.2 Le incisioni di Pablo Casals. Il mercato discografico ha recepito (e contribuito a plasmare) l'importanza del violoncellista spagnolo nell'ambito della storia del violoncello e dell'interpretazione offrendo un gran numero di differenti edizioni tanto dell'intera raccolta quanto di singole Suite. Non è questa la sede per tracciare un profilo della personalità di Casals o della sua importanza relativamente alla storia dello strumento e all'evoluzione del gusto né ancor meno, come detto, per studiare l'aspetto interpretativo delle sue incisioni. Ci limitiamo a ricordare che la successione delle registrazioni di Casals è cronologicamente la seguente: II e III Suite sono registrate nel novembre 1936 presso gli studi londinesi della EMI in Abbey Road; il 2 e 3 giugno 1938 a Parigi vengono incise rispettivamente la I e VI Suite; infine, sempre a Parigi, il 13 giugno 1939 l'integrale della raccolta si conclude con l'esecuzione della IV e V Suite. Attualmente sono reperibili non meno di sei incisioni integrali delle Suite di Bach ad opera di Casals presso le seguenti etichette discografiche: Naxos (collana Historical), EMI (nella collana Great Recordings of the Century), Classica d'Oro, Aura Classic, Opus Kura e Pearl. Presso la stessa collana della EMI è reperibile una incisione delle sole I, II e III Suite e in un'altra raccolta della sola I Suite (insieme a lavori per violoncello e pianoforte di Beethoven e Brahms). Occorre sottolineare che queste edizioni non corrispondono a differenti registrazioni effettuate da Casals nel corso degli anni. Tali case discografiche riportano, in collane del loro catalogo dedicato alle registrazioni storiche, lo stesso materiale inciso nelle date sopra elencate. Infatti, elemento di sostanziale diversità fra la sua generazione e gli esecutori della generazione successiva, Casals non ripeté l'incisione delle Suite diversamente da quanto vedremo poco oltre.

1.3 Le trascrizioni per altri strumenti. Una settore non irrilevante del mercato discografico dedicato alle Suite per violoncello solo di Bach è quello occupato dalle incisioni di trascrizioni per altri strumenti. Oltre a costituire un capitolo a sé stante nel più generale contesto del processo di ricezione delle Suite bachiane, quello che qui importa rilevare è il fatto che non poche delle trascrizioni sotto elencate sono il riflesso immediato delle condizioni "imposte" alla musica nell'epoca della riproducibilità tecnica, Talora infatti l'edizione discografica si configura come la motivazione principale per l'opera di trascrizione. Se ne trovano per numerosi strumenti: viola, contrabbasso, chitarra, liuto, pianoforte e addirittura per marimba.

- 1- Trascrizione per banjo: Bela Fleck⁴⁷ (Sony, solo il Preludio della I Suite);
- 2- Tracrizione per contrabbasso: Mart Bernat (Mad Recordings, integrali I – II – III), Richard Hartshorne⁴⁸ (Centaur Records, integrale delle sei Suite); Edgar Meyer (Sony Classical, integrali II – I – V), Bernard Salles (Gallo, integrali I – II – IV);
- 3- Trascrizioni per liuto: Edoardo Egüez⁴⁹ (MA Recordings, integrale I Suite), Walter Gerwig⁵⁰ (Liuto, integrale I), Nigel North⁵¹ (Linn Records, integrali I – II – IV), Toyohiko Satoh⁵² (Channel Classics, integrali I – II – IV);
- 4- Trascrizioni per viola: Simon Rowland-Jones (Meridian Records, integrali I – II – III), Rivka Golani⁵³ (CBC Musica, integrale delle sei Suite), Scott Slapin⁵⁴ (Eroica, integrale I Suite), Barbara Westphal (Bridge, integrale delle sei Suite);
- 5- Trascrizioni per marimba: Jean Geoffroy (Skarbo, integrali II – IV – VI), Christian Roderburg (Cybele, integrali I – II – III);
- 6- Trascrizione per fagotto: Arthur Weisberg (Crystal, integrali II – III);
- 7- Trascrizioni per flauto traverso e flauto dolce: Wilbert Hazelet⁵⁵ (Flauto traverso, Glossa, integrali I – II – III), Frans Bruggen (Flauto dolce, EMI, integrali I – II – III), Sébastien Marq (Flauto dolce, Astrée, integrale II);
- 8- Trascrizioni per chitarra: Marcos Diaz (Opera Tres, integrali I – II – III), Marcos Diaz⁵⁶ (Opera Tres, integrale I Suite), Christopher Parkening⁵⁷ (EMI, I: solo il Preludio, III: sola la Corrente), Angel Romero⁵⁸ (Telarc, integrale I Suite), Pepe Romero⁵⁹ (Decca, I: solo il Preludio, III: solo la Corrente), André Segovia⁶⁰ (Legacy, VI: solo la Gavotta, III: solo la Corrente), André Segovia⁶¹ (Madacy Gold Label, integrali I – III), André Segovia⁶² (Classic Option, VI: solo la Gavotta, I: solo il Minuetto), André Segovia⁶³ (Idis, I: solo il Preludio, III: solo la Corrente, VI: solo la Gavotta), André Segovia⁶⁴ (Deutsche Grammophon, I: solo il Preludio, III integrale, VI: solo la Gavotta), André Segovia (Aura Classics, I: solo il Preludio, III integrale, VI: solo la Gavotta), André Segovia (EMI, I: solo il Preludio), André Segovia (Doremi, I: solo il Preludio), Göran Söllscher (Deutsche Grammophon, I e II integrali, VI: solo la Sarabanda), John Williams⁶⁵ (Fine Classics, integrale I Suite), John Williams⁶⁶ (London, I – III), Christian Zimmermann⁶⁷ (Chitarra barocca, Antes Edition, I), Juan Carlos Rivera (Chitarrone, Lindoro, I – II – III), Andreas von Wagenheim⁶⁸ (ArteNova, integrale delle sei Suite nell'ordine: III – I – IV – II – VI – V);
- 9- Tracrizione per sax baritono: Todd Oxford⁶⁹ (Equilibrium, integrale I Suite)
- 10- Trascrizione per tiorba: Pascal Monteilheit (Virgin Classics, integrali I – II – III);
- 11- Trascrizione per trombone: Christian Lindberg⁷⁰ (Trombone alto, Bis, integrale II Suite);
- 12- Trascrizione per cymbalon: Ilona Szeverenyi (Hungaroton Classics, integrale II Suite);

13- Trascrizioni per pianoforte: Carlo Grante⁷¹ (Music and Art Program of America, integrali II – III – V), Thomas Labé (Dorian Discovery, V: solo il Preludio, III e II integrali);

14- Trascrizione per viola da gamba: Jordi Savall⁷² (Alia Vox, I: solo il Minuetto e la Giga, IV: solo la Bourrée trasposta in sol maggiore)

1.4 Supporti e impaginazione. Vale la pena di soffermarsi ora brevemente sulla questione dell'ordine di impaginazione delle Suite rispetto al supporto che le veicola. Esso è certamente uno degli aspetti più rilevanti osservando il quale possiamo renderci conto dell'evoluzione del processo di riproducibilità tecnica e di quanto tutto ciò abbia inciso sull'immagine complessiva che noi abbiamo dell'opera. Anzitutto va detto che nel passaggio dall'LP al CD l'impaginazione delle Suite subisce un drastico cambiamento. Mentre nell'epoca del disco di vinile infatti esse venivano quasi sempre impaginate su tre supporti (due Suite per ciascuno) ora, nell'epoca del CD, è prassi comune che la loro impaginazione richieda solo due supporti (dunque tre Suite per ciascuno). Ciò dipende naturalmente dal miglioramento delle prestazioni del nuovo supporto la cui alta qualità di rendimento si sposa con la accresciuta capacità di immagazzinare dati. Ma non solo: è anche l'ordine naturale della raccolta ad essere per così dire disarticolato per dare vita a successioni sempre diverse come si può vedere nel riassunto seguente.

1- 1° CD (I – II – III) + 2° CD (IV – V – VI): Jiri Barta, Jörg Baumann, Paolo Beschi, Peter Bruns, Martin Burkhardt, Anner Bylsma (1993), Anner Bylsma (1999), Phoebe Carrai, Pablo Casals (EMI Classics), Gaspar Cassadó, Michael Flaksmann, Pierre Fournier, Matt Haimovitz, Yehuda Hanani, Nikolaus Harnoncourt, Lynn Harrell, Sergei Istomin, Antonio Meneses, Boris Pergamenshikov, Erkki Rautio, Alexander Rudin, Heinrich Schiff, David Shambam, Susan Shepard, Adalbert Skocic, Hidemi Suzuki, Torleif Theodén, Paul Tortelier, Yuri Turovsky, Yo Yo Ma (“inspired by Bach”), Peter Wispelwey, Morten Zeuthen

2- 1° CD (I – III – V) + 2° CD (II – IV – VI): Erling Blöndal Bengtsson, Robert Cohen, Guy Fouquet, Ralph Kirshbaum, Dimitry Markevitch, Daniel Muller-Schott, Paolo Pandolfo, Janos Starker

3- 1° CD (I – III – VI) + 2° CD (II – IV – V): Rocco Filippini, Antonio Janigro, Michael Kevin Jones, Richard Markson, André Navarra, Guido Schiefen

4- 1° CD (I – IV – V) + 2° CD (II – III – VI): Julius Berger, Jaap Ter Linde, Mstislav Rostropovich, Yo Yo Ma (CBS)

5- 1° CD (I – II – VI) + 2° CD (III – IV – V): Mario Brunello, Ophelie Galliard, Misha Maisky (1999, CD pluscore), Jian Wang

6- 1° CD (I – IV – VI) + 2° CD (II – III – V): Maurice Gendron

7- 1° CD (I – II – IV) + 2° CD (III – V – VI) : Daniel Shafram

8- 1° CD (I – IV – V) + 2° CD (III – II – VI): Misha Maisky (1993)

9- 1° CD (II – III – VI) + 2° CD (IV – I – V): Roel Dieltiens

Sebbene la maggior parte delle incisioni proceda seguendo l'ordine naturale della raccolta (I, II e III Suite sul primo CD; IV, V e VI Suite sul secondo CD) esiste un numero non esiguo di edizioni che viceversa stravolgono tale ordine. In un solo caso, l'incisione di Roel Dieltiens per l'etichetta Accent, il primo brano non corrisponde al brano d'apertura della raccolta mentre tutte le altre iniziano effettivamente con la prima Suite. Preponderante è il numero delle incisioni che terminano con l'ultima Suite della raccolta sebbene poi si rilevi anche un ristretto numero di esecutori che termina l'integrale della raccolta con l'incisione della quinta anziché della sesta. In questo caso, tranne l'edizione di Daniel Shafram per la Doremi Records, diventa quasi automatico utilizzare la quinta Suite come brano di chiusura del primo CD. Il posto del secondo brano del secondo CD è quello meno stabile (si possono trovare I, II, III, IV, V che è quella prevista dall'ordine naturale ma in nessuna edizione si trova la VI). A seguire troviamo il brano finale del primo CD che non risulta mai essere I o II Suite. Si può notare che pari grado di cambiamento prevedono il secondo brano del primo CD e il primo brano del secondo CD: in entrambi i casi si possono trovare a seconda delle diverse edizioni sia la II, la III o la IV ma in nessuna di esse è presente la I, la V o la VI Suite. Nella maggior parte dei casi il secondo CD ha una durata complessivamente maggiore del primo. Tra i vari modelli di impaginazione “alternativa” rispetto alla sequenza prevista da Bach è molto sfruttata quella che prevede la presenza di Suite dispari sul primo CD e di Suite pari sul secondo.

1.5 Le doppie incisioni. Come ricordato in apertura non solo l'opera rimane in repertorio, non solo rimangono le diverse interpretazioni ma addirittura rimangono interpretazioni dello stesso esecutore in fasi diverse della sua carriera. Possediamo “doppie” incisioni integrali della raccolta bachiana

ad opera di Anner Bylisma, Misha Maisky, Janos Starker e Yo Yo Ma (ma per quest'ultimo s'intende come seconda incisione ciò che in effetti è un video e come tale sarà preso in considerazione solo nella sezione successiva).

Per quanto riguarda Anner Bylisma presso l'etichetta Sony sono rintracciabili due versioni integrali delle Suite di Bach da lui incise a distanza di tredici anni. La prima viene realizzata tra aprile e maggio del 1979 a Landshut, nella Baviera tedesca e apparsa nella collana Essential Classics della Sony nel 1999. Tale registrazione integrale viene, per così dire, rinverdata nel 2002 allorché vengono estratte da essa le prime tre Suite e proposte al pubblico in un'edizione separata sempre all'interno della stessa collana. La seconda incisione integrale delle Suite viene realizzata da Bylisma presso l'American Academy and Institute of Arts and Letters di New York City il 29-30 gennaio e il 1 febbraio 1992 per essere commercializzata l'anno successivo nella collana Vivarte. Caratteristica dominante di quest'ultima incisione, ben dichiarata sulla copertina del cofanetto, è di essere effettuata con il violoncello Stradivari "Servais" così chiamato per essere appartenuto al grande violoncellista belga dell'ottocento. Entrambe le incisioni integrali rispettano, per quanto riguarda l'impaginazione dei brani sui due supporti, l'ordine naturale della raccolta.

Delle cinque registrazioni, non tutte integrali, delle Suite di Bach ad opera di Janos Starker alcune appartengono ancora all'epoca del disco di vinile e pertanto attualmente sono rintracciabili solo presso collezionisti e appassionati mentre due di esse sono effettivamente reperibili in CD. Quella presente nel catalogo dell'etichetta Mercury Living Presence risale al 1965 e riporta oltre all'integrale delle Suite anche l'incisione della prima sonata in sol maggiore BWV 1027 e della seconda sonata in re maggiore BWV 1028 per viola da gamba e cembalo effettuata in duo con il pianista György Sebok. Sempre per la Mercury Living Presence Starker incise a più riprese le Suite di Bach e tali incisioni vennero anche commercializzate in box da tre LP contenenti altro materiale inciso dal violoncellista ungherese fra cui concerti per violoncello e orchestra sotto la direzione di Dorati e Skrowaszewsky oltre a esibizioni in duo con il pianista testè menzionato. Vale la pena di riportare un dato interessante. In una di queste incisioni, che trovò posto sul lato A di un LP la cui altra facciata era occupata da un'incisione della quinta Suite, Starker suonò la seconda Suite di Bach trasportandola dalla originaria tonalità di re minore a quella di la minore. L'edizione più recente è quella reperibile nel catalogo RCA Victor Red Seal ed è stata invece incisa nel giugno del 1992 all'American Academy of Arts and Letters di New York.

Le due incisioni di Misha Maisky sono pubblicate dalla Deutsche Grammophon. La prima è stata effettuata nell'ottobre 1985 e venne successivamente immessa sul mercato in versione CD nel 1994. Questa registrazione ebbe molto successo arrivando a vincere prestigiosi premi fra cui il Grand Prix du Disque e il Tokyo Record Academy Prize. Nel settembre 2003 la Deutsche Grammophon l'ha nuovamente utilizzata inserendola in una raccolta contenente l'integrale delle Suite, Sonate e Partite per violino, violoncello e chitarra distribuite su sei CD. Oltre a Misha Maisky il progetto venne affidato al violinista Gidon Kremer e al chitarrista Göran Söllscher (che tra l'altro esegue anche delle trascrizioni sia dalle Suite per violoncello che dalle opere per violino solo). La seconda registrazione viene effettuata tra luglio e agosto 1999 "in a beautiful octagonal, wooden amphitheatre which was once part of a Benedictine Abbey in Sint-Truiden, Belgium" secondo quanto ci informa il sito web della Deutsche Grammophon. L'elemento di assoluto rilievo per il discorso che viene portato avanti in queste pagine è la presenza di un CD-rom in aggiunta agli ormai tradizionali due CD sui quali è incisa la musica. Il CD-rom⁷³ in questione appartiene al progetto Pluscore che la Deutsche Grammophon ha realizzato in collaborazione con l'editore Schott e contiene il testo delle Suite provvisto delle arcate e delle diteggiature utilizzate da Maisky. Come è caratteristico di questo tipo di supporti anche questo CD-rom è impostato per un uso marcatamente interattivo. Ad esempio è possibile seguire la partitura sullo schermo del computer mentre è in corso l'esecuzione della musica oppure si può creare una propria edizione della Suite con relative indicazioni di tempo, diteggiature, legature, abbellimenti. Con la versione MIDI è anche possibile ascoltare qualunque differenza relativa alla dinamica, agli abbellimenti o ai cambiamenti di velocità che si vogliono aggiungere nonché suonare tutte queste versioni con qualsiasi strumento. Naturalmente è poi possibile passare ad una versione cartacea del

prodotto finale mediante la stampa. Ricordiamo che Misha Maisky ha inciso nel 1994 sempre per la Deutsche Grammophon un altro CD-pluscore dal titolo *Cellissimo* nel quale in duo con la pianista Daria Horova eseguiva brevi pezzi per violoncello e pianoforte molti dei quali nati da suoi personali arrangiamenti.

1.6 Le Suite di Bach in video. Negli ultimi anni si è aperto un ulteriore capitolo nella storia della ricezione delle Suite per violoncello di Bach. Esso riguarda la fetta di mercato occupata dalle registrazioni video effettuate da due grandi esecutori: Rostropovich per la EMI e Yo Yo Ma per la Sony.

Nel 2004 la EMI ha commercializzato un DVD contenente la registrazione filmata della prima incisione integrale effettuata da Rostropovich nel marzo 1991 nella Basilica di Sainte Madeleine a Vezelay in Francia. Si tenga presente che tale registrazione è stata sino ad oggi reperibile sia in formato CD che in versione VHS. Nel formato DVD Rostropovich commenta i caratteri essenziali di ciascuna delle Suite che eseguirà immediatamente dopo. Ciascuno di questi commenti, che risulta autonomo rispetto all'esecuzione vera e propria, reca un titolo suggestivo. Il contenuto dei due DVD è il seguente. DVD 1: "Introduction. Lightness" (I Suite), "Sorrow and intensity" (II Suite), "Brilliance" (III Suite); DVD 2 "Majesty and opacity (IV Suite), "Darkness (V Suite), "Sunlight (VI Suite).

Ancora più articolato è il progetto che sta alla base del video di Yo Yo Ma il quale, come già ricordato, incise la sua prima registrazione integrale delle Suite per violoncello di Bach nel 1983 per la collana Masterworks della CBS. All'inizio del decennio successivo il grande violoncellista iniziò a considerare l'ipotesi di un ampio e articolato progetto⁷⁴ sulle Suite di Bach che si è poi di fatto concretizzato in una serie di sei film intitolati *Inspired by Bach*. Tale è infatti il titolo del cofanetto della Sony Classical contenente tre DVD (ma esiste anche la versione in formato VHS) sui quali si trovano due Suite ciascuno e che include altresì interviste, testo delle Suite in formato interattivo, galleria fotografica, note di produzione, discografia e altro con sottotitoli in francese e tedesco. Fra gli elementi principali posti a base dell'intero progetto vi è la stretta connessione, sebbene non la assoluta coincidenza, fra la location del film e quella del luogo dove si svolge l'incisione della parte violoncellistica.

Il primo volume si apre con *The music of garden* un film girato da Kevin McMahon con l'architetto di giardini Julie Moir Messervy e l'esecuzione della prima Suite registrata in parte nel giugno 1996 presso la Jordan Hall del New England Conservatory a Boston e in parte il 5 agosto 1997 nella Mechanics Hall di Worcester nel Massachusetts. A seguire si trova *The Sound of the Carceri* un film di Francois Giraud ispirato alle acqueforti sul tema delle carceri di Giovan Battista Piranesi e coincidente con l'esecuzione della seconda Suite registrata a Roma in Santa Maria sull'Aventino nell'aprile 1995. Il primo film del secondo volume è *Falling Down Stairs*, una coreografia di Mark Morris sulla terza Suite di Bach registrata il 21 giugno 1994 nella First Congregational Church di Lee nel Massachusetts il tutto per la regia di Barbara Willis Seewte. Il secondo film è *Sarabande* per la regia di Atom Egoyan ispirato alla quarta Suite registrata nell'agosto 1996 a North York nella regione dell'Ontario in Canada. Nel terzo volume si trovano *Struggle for Hope* un documentario di Niv Fichman sulla collaborazione fra l'attore Kabuki Tamasaburo Bando e l'esecuzione della quinta Suite registrata nel giugno 1994 presso Ishihara hall di Osaka nonché il film di Patricia Rozema intitolato *Six Gestures* con i pattinatori su ghiaccio Jayne Torvill e Christopher Dean sulla sesta Suite di Bach. Come per la registrazione della prima Suite anche la sesta è incisa in due momenti diversi: giugno 1996 nella Jordan Hall del New England Conservatory a Boston e il 5 agosto 1997 alla Mechanics Hall di Worcester nel Massachusetts.

2. Una nuova fase dell'epoca della riproducibilità tecnica?

Quanto siamo venuti esponendo nelle pagine precedenti è dunque il panorama complessivo di ciò che il mercato discografico offre attualmente in materia di Suite per violoncello solo di Bach. Quali considerazioni si possono fare sulla base dei dati presentati? La più importante è a mio avviso quella già parzialmente esposta in apertura e fa riferimento alla necessità di sottolineare la storicità del processo stesso di riproduzione tecnica. Abbiamo visto che, limitatamente al settore delle Suite violoncellistiche di Bach ma naturalmente il ragionamento può essere applicato anche ad altre *tranche*

della produzione discografica, tale percorso può essere ormai scandito da tappe ben precise. D'altro canto nei decenni che ci separano dalle prime incisioni di Casals la tecnica della registrazione del suono e della sua riproduzione ha assistito a tali e tanti progressi che è davvero difficile mettere sullo stesso piano l'oggetto LP inciso dal violoncellista spagnolo con, poniamo, i CD-pluscore che abbiamo visto accompagnare la seconda incisione di Misha Maisky per la Deutsche Grammophon o le registrazioni video in DVD con la loro marcata interattività. Oggi tali prodotti sono pensati dalle case discografiche per un nuovo tipo di pubblico che ha una buona confidenza con l'utilizzo delle nuove tecnologie.

In tal senso è necessario, per una adeguata riflessione su questo tema, tenere conto dell'uso sempre più generalizzato del PC con le relative possibilità di collegamento a Internet e dunque di scaricamento di file musicali o di scambio di file musicali fra utenti interessati all'argomento e soprattutto del delicato tema della masterizzazione dei vari tipi di supporti (CD, DVD o l'ormai datato formato VHS). Sempre in materia di nuove tecnologie non può essere sottaciuta l'esistenza di un fenomeno che è ancora troppo recente per essere indagato conveniente. Mi riferisco alla possibilità che chiunque – beninteso dotato delle necessarie capacità tecniche in senso strettamente musicale e strumentale – possa creare, con costi tutto sommato abbastanza limitati, un CD in casa propria che poco o nulla ha da invidiare alla qualità dei prodotti delle case discografiche fatto salvo il problema della distribuzione del medesimo. Così in virtù di tutto ciò l'ipotesi di un mutamento nelle coordinate dell'attuale fase dell'epoca della riproducibilità tecnica non è mai così vera come nel caso della musica.

Ed in particolare è forse proprio l'ingresso delle nuove tecnologie nel nostro orizzonte quotidiano che può sancire l'inizio di una nuova fase dell'epoca della riproducibilità tecnica sulle cui coordinate e sulle cui caratteristiche si apre sin d'ora la riflessione.

Marco Lombardi

Bibliografia essenziale

- BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Torino, Einaudi, 1991
 DE COSTER, M., *Le disque, art ou affaires? Analyse sociologique d'une industrie culturelle*, Grenoble, 1976
 EISENBERG, E., *L'angelo con il fonografo*, trad. it. 1997, Instar Libri
 LEIBOWITZ, R., *Splendeurs et misères du microsillon*, In « Le compositeur et son double. Essais sur l'interprétation musicale », Parigi, 1971 (edizione ampliata, versione definitiva 1986, pp. 509-26)
 PLANNER, J. H., *Sentimentality in the Performance of Absolute Music: Pablo Casals' Performance of Saraband from J. S. Bach's Suite n. 2 in D minor for unaccompanied cello*, in "Music Quarterly", 73/2, 1989, pp. 212-48
 STENZL, J., *Testi e contesti. Ossia: la vera rivoluzione musicale del XX secolo*, in "Musica/Realtà", n. 25, Aprile 1988, pp. 161-73
 STENZL, J., *Claudio Monteverdi nell'epoca della riproducibilità tecnica*, in "L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione", Torino, EDT, 1989, pp. 166-84

¹ "Pressappoco nel 1960 si verifica un'autentica rivoluzione musicale. Rispetto ad essa i mutamenti musicali immanenti, come per esempio l'"atonalità" o l'"opera aperta", rappresentano dei fenomeni secondari. La riproducibilità tecnica della musica, legata alla produzione e alla diffusione industriale, non è niente di meno che il sorgere di un nuovo fenomeno "musica" e di una nuova funzione della musica nel primo, nel secondo e nel frattempo anche nel terzo mondo. Dal 1960 circa la musica è diventata, a velocità mozzafiato, qualcosa che non esiste più innanzitutto come "opera" tramandata per mezzo di un testo, ma ciò che è inciso su un supporto, per esempio un disco o un nastro magnetico, viene diffuso massicciamente e viene ascoltato, in diversi modi, dagli altoparlanti" (Stenzl, 1989, p. 166-7).

² "La comparazione di diverse interpretazioni occupa, in una cultura musicale dominata dai media, il posto della vecchia distanza estetica ed è, per questa ragione, parte integrante della fruizione di un'opera del repertorio" (Stenzl, 1988, p. 169).

³ Registrazione effettuata con il violoncello barocco.

⁴ Registrazione effettuata con un violoncello Carlo Tononi del 1730 appartenuto per una decina d'anni a Pablo Casals.

⁵ Registrazione effettuata con il violoncello barocco.

⁶ Registrazione effettuata con un violoncello di anonimo italiano del 1690 ca.

⁷ Registrazione effettuata con strumenti diversi per ciascuna Suite. La quinta è eseguita con la scordatura mentre la sesta con un violoncello piccolo a sei corde.

⁸ Registrazione effettuata con uno strumento Goffredo Cappa del 1697.

⁹ La registrazione della sesta Suite è effettuata con il violoncello piccolo.

¹⁰ Registrazione dal vivo effettuata presso l'Abbazia de LaPrée.

¹¹ Incisione realizzata con un violoncello Stradivari "Barone di Rothschild" ex "Gore Booth" del 1710.

¹² L'incisione è stata effettuata a Villa Beatrice d'Este (Monte Gemola, Padova) nei giorni 12/13/14 e 22/23/24 novembre

1990.

¹³ L'incisione fu realizzata alla Beethovensaal di Hannover nelle date seguenti: la I Suite il 20 dicembre 1960, la II Suite il 20 e 21 dicembre, la III Suite il 25 febbraio 1961, la IV e V Suite furono registrate il 22 dicembre 1960, la VI Suite il 28 e 29 dicembre 1960 e il 27 febbraio 1961.

¹⁴ La quinta Suite è incisa utilizzando la scordatura prevista da Bach.

¹⁵ Per la registrazione delle prime cinque Suite viene utilizzato uno strumento Dominik Zuchowicz del 1994 copia di un Domenico Montagnana del 1739. La sesta Suite è eseguita con un violoncello piccolo a cinque corde di scuola boema della metà del XVIII secolo. Entrambi gli strumenti sono accordati con La = 415.

¹⁶ Registrazione effettuata con il violoncello barocco.

¹⁷ Si tratta di due CD che possono anche essere acquistati separatamente.

¹⁸ Tutte le Suite sono eseguite con la viola da gamba.

¹⁹ Registrazione effettuata con un violoncello del 1698.

²⁰ Registrazione effettuata con il violoncello barocco. Lo strumento per le Suite I-V è un violoncello Andrea Amati, Cremona, ca. 1570. Per la VI Suite è usato un violoncello piccolo di anonimo tedesco della prima metà XVIII secolo.

²¹ La registrazione della V Suite è realizzata con la scordatura prevista da Bach. Nel set è compresa anche una trascrizione per violoncello realizzata dallo stesso Zeuthen della Partita in la minore per flauto BWV 1013.

²² Nel CD si trovano anche opere per violoncello e pianoforte di Françoise, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Vieuxtemps.

²³ Nel CD oltre ad altri estratti da lavori di Bach si trovano anche estratti di composizioni di Dowland, Vivaldi, Byrd, Beethoven, Purcell, Muffat, Shostakovich, Scheidt, Fauré, Brahms, Grieg, Bruckner e Dvorak per i più diversi organici.

²⁴ Il CD, dal titolo Adagios, prevede un gran numero di pezzi brevi trascritti da opere di Albinoni, Bach e Beethoven, La stessa interpretazione di Baumann è presente in un altro CD della Decca ristretto al solo Bach e intitolato Bach's Adagios.

²⁵ Pubblicato nel 2002 ma le registrazioni risalgono al 1979.

²⁶ Il CD è intitolato Bach: Build Your Baby's Brain e comprende numerosi estratti di breve o brevissima durata da opere del repertorio bachiano per i più diversi organici.

²⁷ Nel CD, dal titolo The Legendary Pablo Casals, si trovano anche di Beethoven la Sonata per violoncello e pianoforte Op. 69 e il Minuetto per pianoforte in sol maggiore WoO 10/2 (in un arrangiamento per violoncello e pianoforte ad opera dello stesso Casals) e la Sonata in fa maggiore Op. 99 per violoncello e pianoforte di Brahms. Il pianista è Otto Schulhoff e le registrazioni risalgono al 2 giugno 1938 per la Suite n. 1, al 6 e 7 marzo 1930 per i due brani di Beethoven e al 28 novembre 1936 per la Sonata di Brahms.

²⁸ Il CD intitolato The Essential J. S. Bach prevede estratti dalla II e III Suite per orchestra, dal V Concerto Brandemburghese e dal Concerto per quattro clavicembali, brani organistici, corali e la Cantata BWV 151.

²⁹ Il caso delle incisioni di Demenga è particolarmente interessante. Esse si trovano infatti su quattro CD diversi in ciascuno dei quali ogni Suite è affiancata ad opere del repertorio più recente. Si tratta di lavori per violoncello solo o per piccoli organici di Veress, Zimmermann, Carter, Holliger.

³⁰ Nel CD dal titolo Classics for Kids sono presenti pezzi brevi e brevissimi di Schubert, Purcell, Ticcanti, Bach, Haendel, Schumann, Tchaikovsky, Piatti, Bengraf, Haydn, Dotzauer, Popper, Duport. Esiste anche una versione in cui oltre a pezzi per violoncello vengono presentati piccoli pezzi per pianoforte, flauto e violino soli.

³¹ Il CD si intitola Bach & Bagels e contiene numerosi estratti da opere di Bach per organici vari.

³² Entrambe le Suite sono state registrate dal vivo ai CDS Studios di Londra rispettivamente il 7/1/1962 e il 26/1/1962. Completano il cofanetto opere di Britten, De Falla, Brahms, Couperin e Haendel.

³³ Il CD intitolato Sunday Morning Classics è un'antologia comprendente brani di Haydn, Strauss, Mozart, Debussy, Britten, Verdi, Vivaldi, Offenbach per gli organici più vari.

³⁴ Inserito nella collana The Complete Bach Edition, Bach 2000.

³⁵ Il CD si intitola The Perfect Bach e comprende Cantate, lavori organistici, Concerti Brandenburghesi, Suite per orchestra, Concerti per clavicembalo e Sonate per violino solo.

³⁶ Si tratta di una raccolta antologica intitolata The Classic Yo Yo che prevede lavori di Piazzolla, O'Connor, Dvorak, Gershwin, Williams, Meyer, Brahms, Tan Dun, Fauré e Rachmaninoff.

³⁷ Si tratta di una registrazione effettuata dal vivo al Mozarteum di Salisburgo il 31/7/1957.

³⁸ The Bach Album con estratti di una gran numero di altre opere bachiane.

³⁹ Il CD intitolato For a Lazy Afternoon contiene anche estratti da opere di Pachelbel, Corelli, Haendel, Purcell, Vivaldi, Marcello, Haendel e Mozart. Lo stesso Preludio nell'esecuzione di Misha Maisky si trova anche in altre pubblicazioni della Decca: un CD dal titolo Ultimate Relaxion Album contenente anch'esso altri estratti da opere di Mozart, Haydn, Pachelbel, Debussy, Respighi, Mascagni, Puccini, Tchaikovsky, Fauré, Elgar e Dvorak; un Cd dal titolo For A Day in Your Life che prevede gran parte degli stessi brani precedenti; un Cd dal titolo Bach Greatest Hits con numerosi estratti d'altre opere bachiane.

⁴⁰ Il CD dal titolo Feather & Bone comprende trascrizioni per violoncello di vari canti anonimi delle tradizioni quacchera, scozzese e americana, di un'antifona di Hildegarda di Bingen oltre a varie composizioni dello stesso esecutore.

⁴¹ Il CD comprende anche il I Concerto di Shostakovich, il Concerto in do maggiore di Haydn (entrambi con l'Orchestra della Radiotelevisione della Svizzera Italiana di Lugano) e un Pièces en Concert di Couperin nella trascrizione per violoncello e orchestra d'archi di Paul Bazelaire.

⁴² Il Cd si intitola The Essential Bach e presenta estratti da opere bachiane per i più diversi organici.

⁴³ Registrazione effettuata con il violoncello barocco e con il violoncello piccolo.

⁴⁴ Oltre all'intero Concerto di Dvorak e all'Andante cantabile di Tchaikovsky per violoncello e orchestra, anche estratti da brani per violoncello e pianoforte di Arensky, Davidoff, Brahms, Beethoven, Vivaldi nonché estratti da brani per violoncello solo di Ligeti, Sessions, Kodaly e Hindemith.

⁴⁵ Oltre alle tre Sonate per viola da gamba il CD prevede altre opere di Bach dal Clavicembalo ben temperato, dal Concerto Italiano, dal II e V Concerto per clavicembalo.

⁴⁶ Nel CD, dal titolo *Baby needs Bach*, anche estratti da opere per violino solo, violino e pianoforte, cantate, oboe e pianoforte, concerti.

⁴⁷ Il CD s'intitola *Perpetual Motion* e comprende brani di Scarlatti, Debussy, Chopin, Tchaikovsky, Brahms, Paganini e Beethoven.

⁴⁸ Su tre dischi.

⁴⁹ Nel CD si trovano anche la Partita in mi maggiore BWV 1006, la I Sonata per violino solo e il Preludio in do minore BWV 999. Le trascrizioni dal violino e dal violoncello sono opera dello stesso esecutore.

⁵⁰ Nello stesso CD si trovano altri lavori per liuto sempre di Bach: il Preludio in do minore BWV 999, la fuga in sol minore BWV 1000, la partita in mi maggiore BWV 1006a, un estratto dalla Suite in minore BWV 996 e l'intera Suite in sol minore BWV 995.

⁵¹ Trascrizione per liuto dello stesso esecutore. Sempre per la Linn Records esiste un'altra serie di CD in cui lo stesso Nigel North presenta, nell'ordine, I II IV III e VI Suite oltre a trascrizioni delle tre Sonate e tre Partite per violino solo.

⁵² Trascrizione per liuto di Sylvius Leopold Weiss (Breslavia 1686 – Dresda 1750).

⁵³ Si tratta di un cofanetto di tre CD nel quale oltre all'integrale delle sei Suite per violoncello la stessa esecutrice presenta anche la Partita per violino solo in re minore BWV 1004 nonché un arrangiamento di Kodaly della Fantasia cromatica e fuga in re minore BWV 903.

⁵⁴ Nel CD anche brani di Lane, Leclair, Haendel e Paganini per viola e pianoforte o per viola sola.

⁵⁵ Trascrizione dello stesso esecutore.

⁵⁶ Completano il CD opere per chitarra di Dowland, Rodrigo, Sor e Mangoré.

⁵⁷ Il CD si intitola *Satie, Bach, Ravel and others* e prevede anche brani di Segovia, Ponce, Tansmann, Castelnuovo-Tedesco, Schumann, Monpou, Debussy, Poulenc.

⁵⁸ Nel CD anche altri lavori di Bach: la Ciaccona della II Partita per violino solo e l'Andante della II Sonata per violino solo.

⁵⁹ Antologica di brani chitarristici intitolata *Essential Guitar: 33 Guitar Masterpieces*.

⁶⁰ Il CD è interamente dedicato alla musica di Bach trascritta per chitarra e alternativamente suonata da André Segovia o John Williams. Quest'ultimo esegue la trascrizione della I e III Suite per violoncello mentre Segovia conclude la raccolta con l'esecuzione alla chitarra della Gavotta della III Partita per violino, della Ciaccona della II Partita per violino, della Sarabanda e della Bourrée della Suite per liuto in minore e del Preludio in do minore per liuto.

⁶¹ Nel CD altre opere di Bach eseguite alternativamente alla chitarra da André Segovia e John Williams.

⁶² Il CD è completato dalla Bourrée della I Partita per violino solo di Bach oltre a lavori brevi di Purcell, Haendel, Scarlatti, Weiss, Torroba, Albeniz, Tarrega, Sor.

⁶³ Antologia di interpretazioni chitarristiche di Segovia dal titolo *The Baroque Repertoire, 1939-1952* comprendente anche brani di Visée, Froberger, Scarlatti, Rameau, Purcell, Ponce, Haydn oltre ad altri estratti da opere di Bach. La stessa etichetta ha anche pubblicato un CD dal titolo *Complete Bach Recordings, 1927-1947* dove Segovia esegue gli stessi estratti dalle Suite per violoncello solo oltre ad altri pezzi di Bach.

⁶⁴ Nel CD intitolato *The Segovia Collection* la III Suite dura 43' 51".

⁶⁵ Nello stesso CD oltre alla Siciliana della I Sonata e alla Bourrée della I Partita per violino si trovano anche pezzi di Rodrigo, Tarrega, Granados, Sor, Yepes, Villa Lobos, Scarlatti e Albeniz.

⁶⁶ Si tratta di un recital tenuto a Londra nel dicembre 1958 nel quale figuravano anche brani di Scarlatti, Albeniz, Ponce, Villa Lobos, Gomez, Duarte, Sor, Segovia, Madriguera, Tansman, Granados, Lauro.

⁶⁷ Il CD intitolato *Lauten und Gitarren Musik aus dem Barock* comprende anche pezzi di Weiss, Sanz, Murcia, Foscarini, Hagen, Hohaut nonché la Fuga in sol minore per liuto BWV 1000.

⁶⁸ Trascrizione per chitarra dello stesso esecutore.

⁶⁹ La trascrizione è opera dello stesso esecutore. Il Cd comprende anche opere di Franck, Bozza e Bonneau per sax e pianoforte.

⁷⁰ Trascrizione dello stesso esecutore.

⁷¹ Si tratta dell'ultimo di tre volumi dedicati alle trascrizioni e agli studi di Leopold Godovsky. Nel primo (1 C D) Carlo Grante suona il "libero adattamento" delle tre Sonate per violino solo di Bach mentre nel secondo (2 CD) si trovano gli studi di Godovsky sugli Studi di Chopin.

⁷² Nel CD si trovano anche lavori di Abel, Marais, Saint Colombe, Schenck, Playford, Forqueray, Telemann, Hume, d'Hervelois oltre alla Preludio e al Double (trascritto in sol maggiore) dalla I Partita nonché l'Allemanda della I Sonata per violino solo.

⁷³ Riportiamo qui di seguito la parte iniziale della presentazione del programma presente sul sito web della Deutsche Grammophon: "CD-Pluscore is a unique audiovisual software program developed by Schott Musik International and MusicNotes Ltd. and published in cooperation with Deutsche Grammophon. It offers a fascinating form of interactive listening pleasure for lovers of music and an easy-to-use learning tool for music students and amateur music makers. And getting acquainted with CD-pluscore is easy: once You've installed CD-pluscore (instructions are included in each CD booklet), the Start-up Screen appears, showing the contents of the disc. You select a piece or movement using the mouse and then click on "OK". After you select a piece or movement, the Score is displayed on the screen. You can scroll through the pages, up or down. While the music is playing, the pages move automatically, displaying the portion of the score being played. At the end of a movement, the play function switches automatically to the next movement".

⁷⁴ Così racconta lo stesso Yo Yo Ma: "In 1991, Judge Mark Wolf of Boston invited me to participate in an interdisciplinary symposium on Albert Schweitzer, the musician, theologian, and physician who was also an eminent Bach scholar. Schweitzer described Bach as a "painterly" or "pictorial" composer. His articulation of the visual quality of Bach's music gave me the courage to begin an unusual project related to the Bach Suites called "Inspired by Bach"."

Questioni di prassi strumentale in un “giornale de’ letterati”

di Francesco Sabbadini

La lettura di pubblicazioni periodiche settecentesche come i tomi del “Giornale de’ Letterati d’Italia” di Venezia, stampati con variata cadenza nel trentennio fra il 1710 e il 1740, immette nel vivo contesto di una temperie culturale e di una ricchezza di argomenti (politici e scientifici, artistici e letterari) che caratterizzavano d’altronde il miglior giornalismo europeo, illustrato da altre testate celebri quali il francese “Journal des Savants” o le inglesi “Philosophical Transactions” edite a cura della prestigiosa Royal Society.¹

In questa quantità e varietà di proposte, preambolo quasi dell’enciclopedismo illuministico, non è infrequente incontrare tematiche di natura musicale, come quelle che qui si vogliono ricordare, tratte dal tomo quinto (1711, “Appresso Gabriello Ertz”) e tresesimoprimo (1718, id.) dell’effemeride veneziana.

Autore dell’articolo IX del volume del 1711 è l’erudito e drammaturgo veronese Scipione Maffei (autore fra l’altro del testo drammatico della *Fida ninfa* musicato da Antonio Vivaldi e rappresentato al Teatro Filarmonico di Verona nel 1732), uno dei fondatori del “Giornale” col letterato e ben noto librettista veneziano Apostolo Zeno e con lo scienziato Antonio Vallisnieri, allievo di Marcello Malpighi, professore all’università padovana e membro della londinese Royal Society: l’argomento non poteva essere più attuale e stimolante, *Nuova invenzione d’un Gravecembalo col piano, e forte; aggiunte alcune considerazioni sopra gli strumenti musicali* (pp.144-159).²

Il Maffei si occupò in altre sedi di questioni riguardanti la musica, nelle sue *Annotazioni sull’arte di comporre in musica*³ e in una progettata *Istoria della musica*,⁴ affrontando nelle prime i fondamenti del “tuono” e del soggetto, del contrappunto, della fuga e dell’imitazione, delle consonanze, delle dissonanze e del relativo loro utilizzo,⁵ e compilando una serie di brevi schede catalogate per argomento nella seconda.

Dopo avere descritto le inusitate valenze dinamiche ed espressive della nuova tastiera ora capace di “degradazione” e di “diversità” della voce “qual sarebbe in un violoncello”, e aver lodato il suo inventore Bartolomeo Cristofori, indicato come Cristofali nell’articolo, il geniale costruttore di cembali e spinette padovano operante a Firenze presso la corte medicea, il Maffei prosegue qualificando il neonato “gravecembalo” “propriamente strumento da camera” e quindi “non adattabile alla musica da Chiesa, o ad una grand’orchestra”, e contrassegnando come sua “intenzione” precipua “quella d’esser sonato a solo, come il leuto, l’arpa, la viola da sei corde, ed altri strumenti de’ più soavi”.

Nonostante gli evidenti vantaggi offerti dall’invenzione del Cristofori, non tutti gli esecutori avevano saputo valutarli nelle loro intrinseche ed originali potenzialità: “Alcuni professori - scrive il Maffei - non hanno fatto a quest’invenzione tutto l’applauso ch’ella merita; prima perché non hanno inteso, quanto ingegno si richiedesse a superarne le difficoltà, e qual meravigliosa delicatezza di mano per compirne con tanta aggiustatezza il lavoro: in secondo luogo, perché è paruto loro, che la voce di tale strumento, come differente dall’ordinario, sia troppo molle, e ottusa; ma questo è un sentimento, che si produce nel primo porvi su le mani per l’assuefazione, che abbiamo all’argentino degli altri gravecembali; per altro in breve tempo vi si adatta l’orecchio, e vi si affeziona talmente, che non sa stancarsene, e non gradisce più i gravecembali comuni; e bisogna avvertire, che riesce ancor più soave l’udirlo in qualche distanza. È fatta altresì opposta eccezione, di non aver questo strumento gran voce, e di non avere tutto il forte degli altri gravecembali. Al che si risponde prima, che ha assai più voce, ch’essi non credono, quando altri voglia, e sappia cavarla, premendo il tasto con impeto; e secondariamente, che bisogna saper prendere le cose per lo suo verso, e non considerare in riguardo ad un fine ciò ch’è fatto per un altro”.

Un successivo punto di notevole interesse dello scritto del Maffei sta nel comparativo riferimento a un “raro gravecembalo” fiorentino “in mano del Signor Casini, Maestro lodatissimo di Cappella”⁶ realizzato in “cinque tastami cioè cinque interi ordini di tasti, l’uno sopra l’altro gradatamente, e si può dire strumento perfetto, essendovi divisa ogni voce ne’ suoi cinque quinti: ond’è, che si può in esso far la circolazione, e scorrere per tutti i tuoni senza urtare in dissonanza alcuna, e trovando

sempre tutti gli accompagnamenti perfetti, come fa sentire il suo possessore, che lo ricerca eccellentemente”.⁷

Lo scrittore introduce nel suo articolo l’intricata e vetusta problematica della divisione dell’ottava e del conseguente temperamento degli intervalli della scala, tanto più laborioso negli strumenti a tastiera, considerando esemplare ed encomiabile, nella progettazione di questo cembalo “onnicordo”, la possibilità di mantenere una struttura dell’ottava suddivisa in trentuno quinti di tono, come nell’idea originaria di Nicolò Vicentino (esposta nell’epocale trattato del 1555 *L’antica musica ridotta alla moderna pratica*), senza affrontare complicate diteggiature ed evitando l’utilizzo stesso dei tasti “spezzati”; il suo atteggiamento ammirativo nei confronti dell’“onnicordo” rivela d’altronde quanto fossero saldamente presenti nei primi lustri del Settecento una dottrina e una teoria musicale tuttora debitorie di un lontano passato cinquecentesco, e quanto fossero ancora inattuali un ordinario utilizzo e una coerente valutazione degli esiti recenti del “temperamento equalizzato”: sempre nell’articolo dedicato al nuovo e rivoluzionario “gravecembalo” sostiene il Maffei che i cinque “tastami” del più antico “onnicordo” consentono la realizzazione di quinte perfette, mentre negli strumenti “ordinarij” “bisogna fare attenzione che cali la Quinta, e che cresca la Quarta e la Terza maggiore”, aderendo così a una scuola di pensiero favorevole a un sistema antico resistente e operante in una pluralità di singoli campioni ancora ben diffusa presso teorici ed organisti quale il Casini, e non solo della capitale toscana.

L’articolo XIII del trentunesimo tomo del “Giornale” (1718) offre all’attenzione del lettore una *Lettera del Sig. Barone di Forvissevald al Conte di Missemberg* (pp.474-479), che introduce come oggetto di ragionamento un museo di strumenti antichi raccolti da tale sig. conte Altenfraind (ove spiccano inoltre “rari manoscritti, idoletti, cammei, intagli”), e che viene quindi ravvivata dalla disquisizione sulle possibilità di utilizzare o meno in concerto i vari pezzi della collezione; il misterioso barone architetta poi, quasi a mo’ di sfida, un complesso “Problema armonico” con l’invito annesso ad inviarne la risoluzione all’editore Giangabriello Hertz (qui citato con laacca) e “alla nostra società de’ Giornalisti in Venezia”; questa la sua titolazione: “Fare un concerto con più strumenti diversamente accordati, e spostare la composizione per qualsivoglia intervallo”.⁸

Dietro i nomi immaginari di baroni e conti si dispiega in questo articolo un agguerrito confronto fra eruditi sugli strumenti di diverse epoche che coinvolge *in primis* le differenti loro intonazioni, “particolarmente in quei da fiato”, e si pone l’interrogativo sulla possibilità di suonarli nel contesto presente: “Fu parlato, più d’ogni altra cosa, della diversità de’ toni, e si bilanciò quella che è fra quelli, che di presente s’adoprono, – recita la Lettera – particolarmente fra i moderni, lavorati in diversi paesi, ne’ quali i toni si praticano così differenti. Era quivi un Regale assai antico, che considerato da uno di questi signori, e ritrovato d’un tuono stravagantissimo, mentre che altri riguardavano certi flauti, disse allora sorridendo: Ruscirebbe pure la curiosa armonia un concerto con questo Regale, fra i quali corre tanta differenza di tuono. Vi fu chi subito rispose sul serio, che la cosa non sarebbe stata tanto stravagante, che meritasse d’esser disprezzata; perché, soggiunse, c’è chi porta opinione, che le composizioni musicali possano sonarsi benissimo con instrumenti diversamente accordati, usando qualche particolare artificio, che appresso i musici teorici assolutamente si trova”.

Dalle righe di questo articolo viene confermata la presenza di una pratica di intonazione antica ma ancora ben influente e condizionante sulle esecuzioni coeve, al di là di un’impostazione antiquaria e museale dello scritto da attribuirsi ancora, pur senza matematiche certezze, alla cultura musicale del Maffei; e di nuovo è sulle prerogative strutturali delle tastiere che si indirizza la sua più concentrata attenzione, su quella del Regale, questo piccolo organo portatile caratterizzato, nell’esemplare esaminato, da un originale e inusuale temperamento che non viene tuttavia imputato di porre ostacoli ad una più ampia concertazione, allorché i suonatori sappiano districarsi col loro mestiere tra disomogenee e teoricamente incommensurabili suddivisioni della scala e giungere infine ad un bilanciato compromesso.

Ed è eloquente che l’anno dopo la pubblicazione di questo tomo, nel 1719, sia stato proprio il nuovo possessore del “cembalo onnicordo” già padroneggiato dal Casini, il matematico e letterato fiorentino Benedetto Bresciani, ad aver cura di ribadire che “era più agevole modulare sui 31 quinti di tono di tale novo strumento che non sui 12 semitoni delle normali tastiere”: osservazione riferita alle intonazioni aggiustate, come era regola secolare, in funzione della ricerca di una naturale consonanza

intervenendo sugli intervalli di Quinta (resa calante), di Quarta e di Terza (crescenti), e attestante un fattore di novità che voleva paradossalmente contraddistinguersi nella asseverata convalida di una regola esecutiva più antica riottosa a cedere il campo ai dettami di una più corrente praticità, e ben lontana ancor più dal recente e perfezionato sistema “ben temperato” comunque in via di espansione e progressivamente acquisito come prammatica normalità.⁹

Pur ritenendosi che la musica strumentale non avesse ancora assunto, nei primi decenni del Settecento, pari dignità rispetto a quella vocale (nonostante fosse stata illuminata, per rimanere in Italia, da autori come Arcangelo Corelli), si può desumere con certezza, anche nell’ambito circoscritto dei due esempi giornalistici qui riportati, che i suoi aspetti molteplici continuavano a coinvolgere come nei due secoli trascorsi eruditi e letterati, scienziati e matematici oltre che musici di professione ed estrosi costruttori, in dotte dissertazioni sulla natura intima dei suoi arnesi e sulle sue peculiari identità semantiche, sulla scorta di annoverate conoscenze, di nutriti e istruttivi dibattiti e di feconda e persino tracimante curiosità.

E non veniva dimenticata inoltre dai versatili redattori una attitudine al collezionismo antiquario, con la conseguente ulteriore valorizzazione della straordinaria vocazione artigiana di liutai ed organari italiani, in auge presso corti come quella granducale fiorentina, nel periodo del granprincipe Ferdinando de’ Medici soprattutto (1663-1713), un competente aristocratico promotore generoso di una vita musicale cittadina affidata ad autori del prestigio del giovane Handel, del coetaneo Domenico Scarlatti o del petroniano maestro di cappella Giacomo Antonio Perti: e forse fu proprio la ricchezza delle gallerie da quello allestite ad ispirare e a specificare i contenuti del corposo e ben edotto articolo del 1718 (con le sicure annotazioni e le azzardose sfide dei suoi enigmatici aristocratici) diffuso dal poliedrico e multanime giornale veneziano.¹⁰

Francesco Sabbadini

¹ Sull’importanza del giornalismo in questi lustri ricordiamo almeno il saggio di Furio Diaz *Il rinnovamento della cultura italiana agli inizi del Settecento*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. VI, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 80-97.

² Cfr. *Giornali veneziani del Settecento*, a cura di Marino Berengo, Milano, Feltrinelli, 1962. Sul Maffei osserva il Berengo: “Egli è pur certo che nulla meglio di un buon giornale può formare nella mente, quella universalità di cognizione che in un uomo di lettere si richiede per non comparire in qualsivoglia materia rozzo affatto ed ignaro” (p. 95).

³ Scipione Maffei, *Annotazioni sull’arte di comporre in musica*, a cura di Laura Och, Verona, AMIS, 1989. Sulle decisive consultazioni di carattere tecnico e organologico avviate dal Maffei con Bartolomeo Cristofori relative alla definizione del disegno preciso della struttura del nuovo strumento (poi pubblicato sul citato “Giornale” del 1711) e sulle loro frequentazioni fiorentine in generale vedi lo studio fondamentale di Laura Och, *Bartolomeo Cristofori, Scipione Maffei e la prima descrizione del «gravicembalo col piano e forte»*, in “Il Flauto dolce”, XIV-XV (1986) pp. 16-31. Una rassegna fotografica commentata degli strumenti costruiti dal Cristofori presenti nelle collezioni medicee (*I Medici e Bartolomeo Cristofori*) sta in *La musica alla corte dei Granduchi*, a cura di Gabriele Rossi Rognoni, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2001, pp. 62-71; il volume è nato come guida alla mostra omonima allestita alla Galleria dell’Accademia di Firenze dal 18 maggio all’11 novembre 2001.

⁴ Cfr. Laura Och, *Il progetto di una «Istoria della musica» negli appunti di Scipione Maffei*, il “Il Flauto dolce”, XII (1985), pp. 18-21. L’autrice dello studio, riguardo all’articolo del “Giornale de’ Letterati d’Italia” del 1711, considera il Maffei “un antesignano del moderno *scoop* giornalistico”, messo a segno a prezzo di qualche scorrettezza nei confronti del Cristofori.

⁵ Il Maffei riconosce l’ormai vincente presenza di due soli “tuoni”, maggiore e minore, (Cesolfaut e Alamire), affermando che tutti gli altri dell’antica tradizione medioevale “sono tuoni trasportati”. “Il che si prova – continua il Maffei – perché tutti gli altri passano per meze voci, e que’ due soli corrono per tutto il diatonico, cioè per tutti i bianchi” (p. 71).

⁶ Si tratta del sacerdote compositore e organista Giovanni Maria Casini (1652-1719), attivo nel duomo di Firenze e presso la corte medicea, sostenitore del ripristino degli antichi “modi” greci nella pratica musicale: cfr. Giulia Giachin, voce *Casini, Giovanni Maria*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Le Biografie*, vol. II, Torino, UTET, 1985, p. 139.

⁷ Lo strumento ricordato dal Maffei, e confrontato con il cembalo sperimentato e costruito dal Cristofori, è il “cembalo onnicordo” ideato nel 1644 da Francesco Nigetti, allievo di Gerolamo Frescobaldi e maestro di cappella a Firenze a Santa Maria del Fiore: cfr. Patrizio Barbieri, *Il cembalo onnicordo di Francesco Nigetti in due memorie inedite di G.B. Doni (1647) e B. Bresciani (1719)*, in “Rivista Italiana di Musicologia”, XXII (1987), pp. 34-111. In questo saggio è raffigurata la ricostruzione della versione completa, compiuta nel 1670, dei cinque definitivi ordini di tastiere dell’“onnicordo” (p. 54).

⁸ Questo il testo del “problema armonico”: “Gli strumenti sono, un regale, un fagotto e due flauti: il regale non è corista, ma è più alto di una quarta; il fagotto è più basso del regale di un semitono maggiore; il primo flauto è più alto del regale una terza minore; il secondo flauto è più basso del regale un tuono; la composizione è con quattro diesis in chiave; il basso continuo muta spesso chiave in tenore, e contralto. La composizione dovrebbe ridursi a tuono cantabile, perché i musici vorrebbero, che elle si spostasse una quarta più bassa, quanto il regale è più alto del corista” (p. 478).

⁹ L’osservazione del Bresciani è riportata in Patrizio Barbieri, op. cit., p. 35.

¹⁰ Cfr. Franca Faletti, *Un museo in mostra*, in *La musica alla corte dei granduchi*, cit., pp. 11-18; Gabriele Rossi Rognoni, *Gli strumenti granducali: storia di una collezione*, id., pp. 19-25. Il Rossi Rognoni enumera alcuni fra gli strumenti più pregiati della collezione sino ad oggi conservati: “tre violoncelli, tra cui uno di Nicolò Amati, quattro dei cinque strumenti costruiti da Antonio Stradivari per Ferdinando nel 1690, un cembalo interamente costruito d’ebano e due spinette ovali di Bartolomeo Cristofori” (p. 22).

È dolce morire nel mare...

di Jorge Amado

Il rapporto col mare è come un'ansiosa corsa verso l'ignoto. Di "imperscrutabile mistero" scrive Joseph Conrad che con esso ebbe una frequentazione diuturna e profonda. Al mare è possibile riconoscere equamente la somma generosità e il rapace egoismo. Ciò significa che quando è in vena di dare ti riempie di meraviglie, ma se è preso dalla furia arriva a divorarti in un istante. Di "mistero" parla anche Jorge Amado, scrittore brasiliano dalla cui penna fiorisce la storia di Guma e di Lívia, la storia, per dirla con le sue stesse parole, "della vita e dell'anima del mare" narrata da chi, pur non ritenendosi esperto in materia, cerca di penetrare i segreti di questa forza cieca e occulta, di questo gigantesco protagonista del creato. E lo fa in un romanzo, Mar Morto (1936), che si nutre di poesia e di musica: canzoni, danze, ballate, come per esempio quando tra le ombre tremule della notte e il respiro vagabondo del silenzio si alza una voce che canta "È dolce morire nel mare...", mentre Lívia pensa al suo uomo sepolto in profondità sotto la spessa e immensa coltre d'acqua.

Lívia dalle braccia serrate al petto. Lívia silenziosa. Il freddo le entrava in corpo. Ma la musica arrivava come calore, come calore e allegria.

Il suo uomo era lontano, morto nel mare. Lívia di gelo, Lívia perfetta, dai capelli bagnati che le scorrono lungo il collo. Non avrebbe visto il cadavere di Guma che gli uomini si erano stancati di cercare con una candela nel mare d'olio, fermo, chiuso, come il corpo di Lívia.

Gli altri giravano attorno alla sua porta. Giravano attorno al suo corpo senza signore, al suo corpo perfetto. Lívia, desiderata da tutti, serrò le braccia la petto. Nessun singhiozzo sollevò il suo petto bruno. Giungeva la musica dolce del negro:

È dolce morire nel mare...

Nessun singhiozzo. Solo il freddo che la invade e la visione di un mare morto d'olio. Sotto di esso correrà il corpo di Guma come una nave senza guida. I pesci gli gireranno attorno. Iemanjá andrà con lui e lo coprirà coi suoi capelli. Guma andrà pr altre terre come un marinaio di una grande nave. Passeggerà per gli angoli più misteriosi del mare, accompagnato da Iemanjá. Seguirà la sua rotta, marinaio nel mare, cercando il suo porto.

Lívia guarda il mare morto dalle acque plumbee. Mare senza onde, pesante, mare d'olio. Dove sono le navi, i marinai e i naufraghi? Mare morto di singhiozzi, dove sono le donne che non vengono a piangere i marinai perduti? Dove sono i bambini che morirono la notte di tempesta? Dove la vela del *saveiro* che il mare ha ingoiato. E il corpo di Guma che galleggiava coi lunghi capelli neri nell'acqua prima azzurra? Nell'acqua plumbea e pesante nel mare morto d'olio corre come un'apparizione la luce di una candela alla ricerca di un affogato. È il mare che è morto, è il mare che morì, che è diventato olio, fermo, senza un'onda. Mare morto che non riflette le stelle nelle sue acque pesanti.

Se la luna verrà, se la luna verrà ancora con la sua luce gialla, correrà sul mare morto e cercherà, come la candela, il corpo di Guma, quello dai lunghi capelli neri, quello che marcì per la strada del mare, per il cammino delle terre dell'infinito, vicine a Aioca.

Lívia guarda dalla sua finestra il mare morto senza luna. Spunta l'alba. Gli uomini che giravano attorno alla sua porta, al suo corpo senza signore, ritorneranno alle loro case. Ora tutto è mistero. La musica non c'è più. A poco a poco le cose si animano, gli scenari si muovono, gli uomini si rallegrano. L'alba irrompe sul mare morto. Solo Lívia ha il corpo freddo e freddo il cuore. Per Lívia la notte continua, la notte senza stelle del mare morto.

da Jorge Amado, *Mar Morto* (trad. di L. Bonacini Seppilli) Milano, Mondadori 1985, pp. 239-240

Il concerto italiano per tastiera nel XVIII secolo

di Alberto Iesùè

Con Pietro Domenico Paradisi (Napoli, 1707 – Venezia 1791) e Giovanni Marco Rutini (Firenze, 1723-1797), compositori peraltro ben noti per la loro eccellente produzione di sonate per cembalo, torniamo a movenze ed andamenti squisitamente barocchi nonché a sonorità espressive cembalistiche tipicamente scarlattiane. Una sorta di piccolo anacronismo nella storia del concerto per cembalo, in considerazione del fatto che il *Concerto in si bemolle* di Paradisi fu pubblicato dall'editore Welcker a Londra¹ intorno al 1768 e che Rutini comincia ad operare ormai a metà del XVIII secolo.

Il concerto di Paradisi, per cembalo, due violini e violoncello, è piuttosto breve. Il primo tempo è diviso in due movimenti – *Vivace e staccato* e *Allegro* –, segue un brevissimo *Adagio* di quindici battute – un 'solo' per il clavicembalo, dove gli archi entrano nelle due battute conclusive –, e quindi un *Allegretto*. "L'indeterminatezza della scrittura solistica è assai indicativa dell'ambiguo periodo in cui Paradisi si trovò ad operare; comunque, lo strumento che meglio può realizzare le intenzioni dell'autore sembra il cembalo, e il possibile impiego dell'organo si spiega solo tenendo presente che quest'ultimo era ormai destituito delle proprie caratteristiche più specifiche nell'uso che ne fecero i compositori del Settecento [...]. Negli agili tre tempi in cui si articola, il Concerto di Paradisi si muove seguendo schemi tardobarocchi sia nell'impostazione delle figure solistiche, sia nell'accompagnamento, in verità ben collegato alla trama pianistica dai frequenti spunti imitativi; e particolare rilievo spetta alla fiorita cantilena dell'*Adagio*, una nobile melodia di marca schiettamente napoletana, che svela in Paradisi un eccellente allievo di Nicolò Porpora"².

Es. 14: PARADISI, Pietro Domenico. Concerto in si bemolle, Adagio, misure 1-4



Il Concerto in re maggiore³ di Rutini – Allegro-Andante-Allegro – ricalca la pratica barocca del Tutti-Solo-Tutti. Va comunque segnalata la lunga cadenza del primo tempo.

Un compositore che possiamo benissimo far rientrare fra gli italiani, anche se nacque in Boemia e visse in Olanda, fu Giovanni Andrea Colizzi (Johannes Andreas Kolizzi), in considerazione che egli stesso sembra non disdegnasse di sottolineare l'origine chiaramente italiana del suo cognome, tanto che nella stampa di un suo concerto è indicato come G. A. K. Colizzi. Colizzi pubblicò a l'Aia quattro concerti per pianoforte e orchestra. Ne abbiamo rintracciato un altro pubblicato a Leiden intorno al 1767: *CONCERTO/A/CEMBALO CONCERTANTE/Due Violini di Ripieno/Violetta/Due Corni ad Libitum/e/ Basso*⁴. L'Allegro in 117 battute, l'Adagio in 50 e il Presto in 85, ci dicono della brevità del concerto medesimo. È privo di cadenze e non sono indicati segni di ritornello. Le migliori qualità di Colizzi sono nella padronanza dei colori orchestrali, nella scrittura della mano sinistra che fa intendere come il compositore dovesse avere a disposizione un fortepiano con decente sonorità e che aveva del tutto compreso le possibilità del nuovo strumento; infine nella cantabilità delle movenze nell'Adagio, degno di non sfigurare accanto agli Adagio di Haydn e di Mozart, pur non raggiungendone, di quest'ultimo, la celestiale serenità.

Es. 15: COLIZZI, Giovanni Andrea. Concerto in si bemolle, Adagio, misure 14-23

Altro compositore da ricordare in questa carrellata è Ignazio Celoniati (Celoniat), appartenente ad una famiglia di musicisti operanti a Torino fra la prima e la seconda metà del XVIII secolo. Ignazio (Torino, ca. 1730-1784), “Virtuoso di sua Maestà il Re di Sardegna”, è il più noto della famiglia⁵. Di lui abbiamo un Concerto in do maggiore per cembalo, due violini e basso, conservato in parti staccate manoscritte presso la Staatsbibliothek di Berlino⁶. Il concerto, nei tempi Allegro-Adagio-Finale Allegro e datato 1768, fu eseguito molte volte a corte, e questo ci dice che non doveva essere, come non è, del tutto disprezzabile. Certo, gli mancano i tratti eleganti di un Platti o di un Galuppi, non raggiunge la briosità di un Pellegrini, pure vanno comunque evidenziate l’importanza data alla mano sinistra, le varie soluzioni dei temi melodici, l’uso intelligente di primo e secondo violino. Fra gli aspetti più piacevoli è l’attacco aggressivo del pianoforte nel primo Allegro.

Es. 16: CELONIATI, Ignazio. Concerto in do maggiore, Allegro, misure 38-45

The musical score for Ignazio Celoniati's Concerto in D major, measures 38-45, is presented in two systems. The first system shows the piano accompaniment with a right hand featuring trills and a left hand with chords. The second system continues the piece, showing more complex piano textures and trills in the right hand.

Epigono del concerto galante viene considerato da Zanetti Vincenzo Manfredini (Pistoia, 1737 – Pietroburgo 1799) ed il suo Concerto in si bemolle “già precisamente pianistico e dalle caratteristiche formali e stilistiche classiche [.....] una risposta chiaramente italiana al concerto mozartiano dominante [.....]” e tutto ciò è evidente “anche nell’apporto orchestrale che, secondo la tradizione tedesca, non si limita ai soli archi ma accoglie anche un piccolo gruppo di fiati che tratta nel modo di elementi coloristici necessari. Oboi (o flauti) e corni costituiscono l’arricchimento timbrico del *Concerto* di Manfredini” che usa “la compagine orchestrale alla maniera mozartiana. Tanto nel taglio dei temi che nella dizione pianistica in generale e nella conduzione formale, il Concerto del Manfredini è opera di buona imitazione mozartiana, anche se minore risulta la capacità dell’italiano nel differenziare i materiali e meno fantasiosa la discorsività e la condotta dei vari interventi orchestrali e solistici”⁷. Il concerto è indubbiamente splendido ed evidenti sono i respiri mozartiani. Un piccolo problema nasce a noi però in quanto non sappiamo la data esatta della sua composizione. Zanetti lo dice pubblicato a Londra intono al 1790, ma troviamo anche la notazione⁸ che il medesimo concerto⁹ venne pubblicato a L’Aia e ad Amsterdam forse nel 1769 (oltre che a Londra intorno al 1786), il che, se fosse vero, cambierebbe le carte in tavola: i concerti di Mozart diventerebbero “imitazione” del concerto di Manfredini, e di altri¹⁰. Rimane un dato di fatto. Il concerto è «Composé pour Mademoiselle Elisabeth De Teploff» e un tal cognome fa pensare che Manfredini l’abbia quindi composto quando era a Pietroburgo presso la corte di Caterina II, ovvero fra il 1758 e il 1769, anno in cui tornò a Bologna. Il tempo centrale – *Grave* – è uno dei più belli, se non il più bello in assoluto, fra quelli che abbiamo potuto leggere: non solo galanteria ma prodromi di romanticismo.

Es. 17: MANFREDINI, Vincenzo. Concerto in si bemolle, Grave, misure 15-25

The musical score for Vincenzo Manfredini's Concerto in B-flat major, measures 15-25, is presented in a multi-staff format. It includes a piano accompaniment (Pf) with a complex melodic line in the right hand and chords in the left hand. Below the piano are staves for Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola, and Cello, all in 3/4 time.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a grand staff for harpsichord (treble and bass clefs) and a vocal line (treble and bass clefs). The harpsichord part is highly technical, featuring numerous triplet markings and rapid sixteenth-note passages. The vocal line is more melodic and expressive, with a mix of eighth and quarter notes. The second system continues the harpsichord and vocal parts, with the harpsichord part showing further complexity in its rhythmic patterns and the vocal line providing a steady melodic accompaniment.

Un solo concerto per cembalo (in fa maggiore, con 2 violini, viola, violoncello e due corni) compose Alessandro Felici (Firenze, 1742-1772)¹¹. Un po' anacronistico per la sua scrittura squisitamente clavicembalistica, tenendo presente la data di nascita di Felici, fu scritto probabilmente nel 1768 «ad uso della Signora/ISABELLA SCARLATTI». Tuttavia «la lettura di queste pagine con la loro fresca linea melodica, nella duttilità e nella ricchezza di sfumature psicologiche non può che richiamare, pur nella sua personale ingenuità, momenti della poetica salisburghese»¹². Personalmente, dopo la sua lettura e l'ascolto della sua esecuzione non mi sbilancerei più di tanto.

Alberto Iesù (3 - *continua*)

¹ A Favorite/CONCERTO/for the/Organ/OR/HARPSICHORD/with Instrumental Parts/Composed by/Domenico Paradisi. Questo concerto è stato pubblicato in edizione moderna dalla casa editrice tedesca Schott nel 1965 con la revisione di Hugo Ruf. Presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge sono conservati due concerti di Paradisi, ma la mia richiesta di poterne prendere visione non ha avuto risposta.

² Dalle note di copertina dell'incisione discografica: al pianoforte Marisa Tanzini accompagnata dall'Orchestra da Camera

del Conservatorio di Mosca diretta da Mikhail Terian (Ricordi ORIZZONTE OCL 16200, registrato in URSS, Melodya, nel 1963).

³ Il concerto è stato pubblicato dalle Edizioni De Santis, Roma 1966, a cura di Hedda Illy. Non ne conosciamo incisioni discografiche.

⁴ La stampa di questo concerto è conservata sia a Dresda (Sachsische Landesbibliothek), sia a Bruxelles (Conservatoire Royal). Il frontespizio reca la dedica *al Serenissimo Principe* LEONE DI WOLKONSKOY. Il concerto è stampato in parti staccate: per la pulizia e la precisione dell'incisione è fra le migliori che abbiamo incontrato.

⁵ Per tutte le notizie su Celoniati: LOPRIORE, MARIA B., Celoniati, in «Dizionario Biografico degli Italiani», ad vocem.

⁶ Quivi sono conservate molte altre musiche strumentali di Celoniati.

⁷ ZANETTI ROBERTO, *Il Concerto classico*, in «Storia della musica italiana da Sant' Ambrogio a noi. La musica italiana nel Settecento», Bramante Editrice, Busto Arsizio 1978, pag. 1202.

⁸ DI PASQUALE MARCO, *Manfredini*, in «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti», UTET, Torino 1986, ad vocem.

⁹ Non siamo riusciti ad entrare in possesso di copia della stampa originale.

¹⁰ Il Concerto di Manfredini è stato edito, con la revisione di Alceo Toni, dalla Carisch, Milano 1957. Ne abbiamo una registrazione radiofonica (ignoriamo se a suo tempo fu anche inciso) con F. Blumenthal al pianoforte e l'Orchestra del Mozarteum di Salisburgo diretta da M. Inoue.

¹¹ Per le notizie su Alessandro Felici si veda: FABBRI MARIO, *La giovinezza di Luigi Cherubini nella vita musicale fiorentina del suo tempo*, in «Luigi Cherubini nel II centenario della nascita», Olschki, Firenze 1962, pagg. 1-46.

¹² Note alla edizione del *Concerto per cimbalo* di Felici, a cura di Paola Bernardi e Franco Sciannameo, Edizioni De Santis, Roma 1969. Il Concerto fu eseguito per la prima volta a Roma il 18 gennaio 1966 da «I Solisti di Roma». Ne esiste la registrazione radiofonica.

L'avvocato Meli difende l'imputato Muti

Mauro Meli, sovrintendente del Teatro alla Scala per un periodo lungo quanto una fumata di pipa, si erge a paladino di Riccardo Muti che a suo tempo lo chiamò da Cagliari a Milano. Dall'altra parte, invece, vale a dire dal banco del "pubblico ministero" arriva una versione opposta. La precedente sovrintendenza, l'orchestra e le maestranze varie rimproverano infatti al direttore d'orchestra noto per avere assicurato il proprio udito per cifre astronomiche, di non essersi curato degli altri sensi quali la vista e il tatto.

Due zeri per la Città della Musica

Finalmente partirà la musicopoli romana tanto strombazzata ma sempre rimasta in forse. E tutto grazie all'intervento provvidenziale di Renato Zero assieme al sindaco Walter Veltroni. Una coppia bene assortita, perfetta, simbiotica. Come dire che due Zeri, messi insieme, contano di fare Uno. Miracoli della musica!

Lied e Song a Salisburgo?

Marcus Hinterhäuser, Konzertdirektor (alias direttore artistico della stagione concertistica) di Salisburgo, nel collocare le proprie scelte tra passato, presente e futuro, dichiara di avere forti interessi nei confronti del Pop e del Rock, chiedendosi - testualmente -: "Che differenza c'è tra un Lied e un Song?" A lui la risposta, ammesso che abbia studiato storia della musica.

...i' vorrei che tu e Lapo ed io...

Così recita il celebre sonetto dantesco che, dopo l'increscioso incidente occorso al giovane Lapo Agnelli, è probabile diventi il testo preferito dei nostri ispirati cantautori, se non addirittura una pagina di qualche musical dedicato al nuovo idolo del giornalismo italiano. Ovviamente sotto i migliori auspici di Bruno Vespa, pronto a spalancare qualsiasi porta al giovane rampollo della grande famiglia torinese.

A Tronchetti Provera non basta la Scala

Marco Tronchetti Provera si è recentemente dimesso dal Consiglio d'Amministrazione del Teatro alla Scala. Motivo, lo scorporo degli Arcimboldi che dovrebbero passare al Comune di Milano. A fargli rassegnare le dimissioni sarà stato l'amore per la lirica che molto probabilmente verrà sostituita dalla prosa, o non piuttosto il timore che la mancanza di certi spettacoli scelti ad hoc abbia ad abbassare il tono del quartiere "gestito" dalla sua Immobiliare?

Realismo erotico e sarcasmo in Lady Macbeth di Msensk

di Vincenzo Buttino

Il realismo drammaturgico e prosodico di Musorgskij condizionò talmente la produzione musicale occidentale da porsi in competizione con il fenomeno dilagante del *wagnerismo* novecentesco. Ancora nel 1952, Bohuslav Martinu cercava invano di divincolarsi dalla lezione musorgskijana conferendo una diversa veste stilistica allo stesso cavallo di battaglia del suo illustre predecessore russo, la commedia *Il Matrimonio*, tratta da Gogol: ossia sovrappose al declamato musicale perfezionato da Musorgskij nel secolo precedente, melodie proprie del classicismo viennese, dell'operetta e del *music hall*. L'opera piacque molto al pubblico praghese, però, ebbe un successo circoscritto in ambito locale. I *Figli di Boris*, tanto per usare l'eufemismo di Rubens Tedeschi, furono veramente tanti e, per giunta, geniali musicisti, ma soltanto uno di loro seppe concretizzare in musica l'ideale musorgskijano dell'intima fusione tra musica e realtà. Costui non fu Janacek: colui che adattò il metodo di Musorgskij alla lingua ceca realizzò capolavori operistici di argomento prettamente tragico-romantico e, quindi, poco confacenti alla realtà contemporanea; né Stravinsky; il quale dapprima favoleggiò con racconti impressionistici (*Le Rossignol*), in seguito si dette a musicare libretti sarcastici in chiave popolare o semijazzistica (*Historie du soldat, Renard, Mavra*) e, infine, approdò alla cinica negazione di ogni epopea del genere umano (*The Rake's Progress*). E neppure si può additare Prokofiev, ugualmente attratto da soggetti drammatici sempre antitetici alla realtà, come le tragedie espressioniste od esoteriche (*Maddalena, L'angelo di fuoco*), le fiabe sarcastiche e patetiche (*L'amore delle tre melarance, Il brutto anatroccolo*), le commedie buffe settecentesche (*Matrimonio al convento*), i racconti parossistici ed esasperati (*Il giocatore*), i drammi patriottici e celebrativi (*Guerra e Pace, Semion Kotko, Storia di un vero uomo*). Il solo musicista che ebbe la capacità di cogliere sino in fondo la psicologia umana in seno alla società del proprio tempo, che seppe mettere a nudo senza ritegno le innumerevoli, grottesche contraddizioni del regime sovietico fu Dmitrij Shostakovic, allorché, nel 1934, portò a compimento il suo secondo lavoro teatrale, basato su un racconto di N. Leskov, *Una Lady Macbeth in provincia di Msensk*. Il comune dramma di vita di una donna infelicamente sposata degenera in quest'opera in un'immane tragedia, in una spirale di insensate violenze grazie alle convenienze imposte dalla società abbiente russa. Il paradossoso fondamentale della vicenda, che il compositore definì insolitamente ironica, consiste nel presentare un vissuto sensibile ed appassionato, quello di Katerina Ismailova, il quale pur di affermare il suo unico ideale di vita, il benessere coniugale, in seno alla soffocante realtà umana che lo circonda, è costretto a compiere barbari omicidi ed infine a gettarsi in mare. Nell'opera la perfidia sembra essere la condizione naturale dell'uomo, nessun personaggio ne è esente, mentre il buon cuore di Katerina, la sola eccezione, attira a sé il male come i glucidi gli insetti. Un desolato monologo interiore apre la vicenda operistica di *Lady Macbeth*: la straziante evocazione delle ragioni che hanno indotto la protagonista, Katerina Lvovna Ismailova, a contrarre matrimonio con un ricco, arido mercante, noncurante di alcun affetto familiare e persino sessualmente impotente. Severamente relegata nella tenuta agricola del marito, Zinovij Borissovic Ismailov, Katerina Lvovna gode di pochi privilegi, e, tra questi, non rientrano certamente le conversazioni con il personale dipendente, i viaggi per mero divertimento o le riflessioni personali (soprattutto quando avvengono nell'oscurità della sera, perché causano notevole dispendio di luce e le candele costano!). L'artefice o, meglio, il carnefice di queste ed altre violenze psicologiche, tra cui citiamo anche gli ingiusti rimbrotti per mancati adempimenti casalinghi e coniugali nonché l'atto sistematico di chiudere a chiave dall'esterno, di notte, la camera da letto della protagonista in assenza del marito (il quale, frattanto, per incombenze della fattoria si è dovuto assentare per qualche giorno), è il suocero dell'eroina: Boris Timofeevic Ismailov. In realtà l'anziano genitore del mercante ricorre ad ogni sorta di espediente vessatorio perché brama il possesso carnale della nuora, cosicché la gelosia di costui (non certo per il figlio che sa benissimo essere incapace sessualmente ma per i probabili 'angeli consolatori d'inconsolabile beltà') e l'indifferenza di lei ingenerano una relazione di reciproca ostilità che espandendosi smisuratamente realizza il vero motore propulsore della tragedia. L'incontro casuale della donna con il neo assunto operaio Serghej, dovuto ad una lite fra la servitù, concretizza il bieco sospetto del subdolo Boris Timofeevic. Katerina, infatti, dopo aver scongiurato le pretese sessuali di

un gruppo di lavoranti verso la prosperosa cuoca Aksinja (tra cui partecipa pure Serghej!) si lascia circuire dal sagace dipendente senza muovere opposizione persino quando costui la serra al suolo in suo potere. Durante la notte, Serghej, sicuro del successo, percuote sfrontatamente la porta della camera da letto ove giace dormiente la preda e, invece del richiesto libro, riceve ovviamente ben altri favori. Tuttavia, la tresca fra i due amanti non può celarsi a lungo perché il suocero di Katerina ha la consuetudine di aggirarsi, a notte inoltrata, nel cortile antistante la finestra della camera della nuora, con la vana speranza di poterne trarre vantaggio. Difatti, all'alba di un dì fatale, coglie in flagrante il novello servitore mentre saluta appassionatamente la gentil padrona dal fatidico uscio. Immediatamente scatta una punizione esemplare, la fustigazione, a cui presenziano la rea e l'intera servitù. Katerina, ferita nell'orgoglio, ricambia il favore durante la cena, somministrando al persecutore un potente veleno per topi. Il decesso di Boris Timofeevic è naturalmente considerato dagli inquirenti come un incidente dovuto al consumo da parte di un vecchio sprovveduto di funghi tossici, per cui la donna, esonerata da ogni responsabilità, può permettersi di dare libero sfogo alla passione. Anche al marito Zinovij Borisovic è riservata un'analogia sorte. Rientrato inaspettatamente dal viaggio per assistere alle esequie del padre, muore barbaramente strangolato per mano dei due amanti. Il terzo atto operistico termina con il grottesco episodio della festa nuziale in casa Ismailov, durante la quale la scoperta del cadavere di Zinovij in cantina, ad opera di un ospite ubriaco, nonché l'increscioso intervento della polizia, che pone fine alla felicità dei colpevoli, forniscono ai partecipanti una deliziosa alternativa di spettacolo alla noia del momento. Katerina e Serghej, condannati ai lavori forzati, partono in viaggio con altri infelici verso la Siberia, ma per la protagonista si tratta di un tragitto di breve durata. Ella scopre purtroppo che la persona a cui ha affidato interamente se stessa è in realtà un indegno traditore, un cinico donnaiolo, incapace di altruismo (per ironia della sorte, come Boris Timofeevic), che vive unicamente per soddisfare le sue momentanee bramosie senza curarsi del futuro. Raggiurata e umiliata dalla novella ganza di Serghej, tale Sonjecka, Katerina compie il suo estremo atto di vendetta: uccide se stessa e la giovane forzata trascinandola seco negli abissi marini. La strenua difesa di una persona semplice e caratterialmente debole contro le avversità dell'esistenza reale necessariamente conduce all'exasperazione e a conseguenze inimmaginabili. Il ricorso alla violenza nonché il suicidio finale sono per l'eroina il corollario inevitabile dell'insostenibile incomprensione e costrizione umana. Mentre Janacek traccia con mirabile precisione il substrato psicologico delle sue creature drammatiche, Jenufa, Katja Kabanova o la volpe Briscola, mediante originali applicazioni del *leitmotiv*, Shostakovic enfatizza il contrasto tra i comportamenti imposti dalle classi privilegiate e le umili necessità del popolo avvalendosi di una musica dall'inusitata potenza espressiva. La partitura di *Lady Macbeth in provincia di Msensk* presenta momenti, punti culminanti, colpi di scena, repentini cali di tensione che rendono l'azione drammatica inquieta, ribollente, traboccante di realismo come un tempo fu la musica di Musorgskij o la prosa letteraria di Dostoevskij. Lo stile di Shostakovic è paragonabile ad una gigantesca spirale di motivi melodici, i cui ritmi e caratteri, sempre differenti tra loro, appaiono miracolosamente congiunti. Sovente questa meravigliosa e inesauribile fonte di suoni richiama frasi o temi precedenti, cosicché non solo resta soddisfatto un certo senso formale, ma la musica stessa assume significati simbolici di indicibile pregnanza. Alla dolce (finché non la fanno arrabbiare) Katerina Lvovna Shostakovic affida sempre melodie dall'ampia arcata sonora, cantilene che accomunano questo personaggio alla Marfa musorgskijana. Infatti, come l'eroina di Khovanshina, così 'Lady Macbeth Ismailova' subisce l'ineluttabilità del destino. La prima, però, accetta passivamente eventi storici ingestibili, lasciandosi trascinare da questi verso il baratro, la seconda, invece, si dibatte disperatamente all'interno di un lungo e buio corridoio, quello delle buone maniere, le cui pareti si restringono sempre più sino a sopprimerla. Completamente differente permane nell'opera la caratterizzazione musicale degli altri personaggi. I motivi musicali che li rappresentano sono brutali, dissonanti, ossessivi e spesso beffardi. Ad esempio, il primo atto pone in contrapposizione le mirabili cantilene di Katerina all'incedere grottesco e volutamente sfalsato della musica che ritaglia il profilo caratteriale del vecchio Boris Timofeevic Ismailov. Le ampie volte melodiche dell'eroina, frutto di un desolato sfogo ai propri desideri frustrati, terminano spesso nel registro grave, quasi volessero smentire la proponibilità della felicità sul piano del reale. Viceversa, i dialoghi ch'ella intona in presenza di interlocutori sono sempre tesi, spasmodici o sarcastici, come, ad esempio, la sconcertante risposta alle accuse del suocero di essere frigida e incapace di procreare. Quivi la musica procede con andatura discontinua, saltellante e raggiunge un improvviso acme nel momento in cui la protagonista mette

in risalto la seguente, sconcertante affermazione: *Zinovij non è in grado di immettere nel mio grembo un bambino*. Il realismo visivo di queste parole non ha precedenti nella storia della musica, così come la scena più raccapricciante dell'opera, ovvero quella del rapporto carnale tra Serghej e Katerina. Condotta con spudorata evidenza, la musica esalta la pura animalità dell'eccitazione sessuale avvalendosi di indicibili fragori sonori inframmezzati da ossessionanti 'glissando' delle tube. Ed è proprio in virtù di un variopinto scivolamento sonoro dei tromboni verso il registro grave che si arresta questo increscioso episodio, il primo esempio di pornografia musicale nella storia della musica colta, quasi a voler sbeffeggiare l'ineluttabile 'calar della tenzone'. Come poteva il puritano ex seminarista Josif Stalin non fare a meno di tuonare fulmini saette dalla sommità del Parnaso sovietico? Probabilmente avrà pensato che il torbido substrato sociale dell'opera distorceva impunemente il suo glorioso sistema repressivo e che Lady Macbeth di Mzensk altro era se non l'emblema dell'interminabile minaccia sovvertitrice volta a scardinare il 'miracolo socialista' russo. Il realismo erotico sovrasta l'intera vicenda con una vitalità senza precedenti, vincolando caratteri e personaggi al perseguimento di un comune fine, ossia l'appagamento sessuale. Ad esempio, durante la scena dello scherzo ad Aksinja, i lavoranti in casa Ismailov alludono sfacciatamente alle formosità della cuoca mentre ne osservano deliziati gli indumenti intimi. Ancora, nel primo atto, Boris Timofeevic fornisce alla nuora indicazioni sorprendentemente esplicite su come generare un figlio: *Tutto dipende dalla donna che uno si prende. Se una brava donna l'ama (il marito), l'accarezza, farà arrivare un bambino assai rapidamente. Ma tu sei come un pesce freddo. Non incoraggi le sue carezze. Non avremo mai un discendente a cui donare la nostra fortuna e l'onore del nostro nome di mercante*. Nella scena successiva, Serghej, già fautore di uno scandaloso atto di dominio dell'uomo sulla donna, non solo insiste innanzi a Katerina che le creature femminili esistono esclusivamente per soddisfare i piaceri maschili, ma suggerisce anche soluzioni utili a garantire la prole in ambienti sociali ostili al libero amore: *Un bambino... proviene da qualcosa. E non da sé... Se voi avete un innamorato... come le altre... Ma con il vostro modo di vita è praticamente impossibile avere tutti e due*. Tutti i richiami alla sessualità in *Lady Macbeth di Mzensk* possiedono forti caratteri espressivi e figurativi. Boris Timofeevic, in preda all'invidia e alla gelosia, mentre fustiga brutalmente Serghej, osserva che il sangue fuoriuscente dalle ferite del servo è all'origine del godimento sessuale e, di conseguenza, incrementa il ritmo delle torture con l'intento di estinguere nell'odiato concorrente ogni sensazione di piacere. Alla fine del secondo atto, lo stesso carnefice, ridotto ormai ad essere una fugace apparizione spettrale, si presenta di notte al cospetto di Katerina per scrutare come la nuora *sa riscaldare con Serghej il letto* di suo figlio. Durante la grottesca scena del banchetto nuziale, poco prima che si consumi l'arresto dei criminali, il prete ubriaco, invogliato dalle considerazioni degli ospiti sulle gradevoli fattezze di Katerina, si lascia sfuggire commenti ed interiezioni invero 'poco ortodossi': *Katerina è più bella che il sole in cielo... Mh... Ah... È proprio affascinante... Da baciare!... Da baciare! Dove sono i novelli sposi? Parlano a voce bassa! È ancora presto, non è ancora notte!* Persino la sentinella Etienne, che è uno dei tanti figuranti nell'accampamento dei condannati, pronuncia un giudizio sulle donne non molto riverente: *Le donne! Le donne! Popolo lascivo*. Shostakovic concepisce l'erotismo come una grave patologia che necessariamente conduce coloro che ne sono stati contagiati all'autodistruzione. Infatti, nell'opera, il suo angelo nero, Ekaterina Lvovna, sentenza che al tramonto di una vita lussuriosa e oziosa è difficile per gli esseri umani *presentarsi al cospetto di un giudice... dormire sulla terra fredda... sentire la frusta sulle spalle* o, addirittura, subire il tradimento della persona amata; meglio, dunque, porre fine alle proprie sofferenze, gettandosi personalmente nel baratro. In *Lady Macbeth*, un artificio musicale peculiare di Shostakovic è il ricorso alle movenze del valzer insieme alla musica da circo per beffeggiare personaggi e situazioni. Esempi emblematici si possono riscontrare, in particolare: dopo l'esclamazione di Boris Timofeevic, in presenza dei propri subordinati, sulla improponibilità di una qualche manifestazione solidale da parte del popolo per l'imprevisto capitato al mulino di Zinovij; nel momento in cui il vecchio lascivo, rammentando i bei tempi andati ove soleva proferire ogni sorta di banalità alle donne per ottenerne le grazie, invoca la giovinezza affinché possa essere scongiurato nella nuora il 'fastidioso senso di solitudine notturna'; allorché il sergente della locale polizia muove un soave panegirico ai propri sacrifici quotidiani, dovuti all'adempimento del dovere. Nel primo caso, i servitori reagiscono alle invettive del mercante ridacchiando e intonando un parossistico valzer: *Si, noi abbiamo sentimenti... senza di te tutto sarà noioso... triste, senza gioia... il lavoro in tua assenza non è lavoro*. Nel secondo, si aprono le porte dei

profumati salotti europei ottocenteschi a suon di valzer viennese. Nel terzo episodio, una pomposa musica coreografica accompagna le fulgide e ornate palandrane poliziesche mentre si susseguono l'una dietro l'altra, secondo l'importanza del grado gerarchico. Tra le altre situazioni incresciose del dramma citiamo: la canzone dei servitori, sottofondo ironico alle convulsioni da avvelenamento di Boris Timofeevic; la sopravvenuta del pope, il quale, chiamato in causa, arricchisce il sermone dell'estrema unzione recitando un'insolita frase gogoliana: *Come disse Gogol...strani pensieri accorrono quando il popolo muore...Boris Timofeevic ha detto che sta morendo come un ratto: un ratto muore, ma l'essere umano trapassa*; le ipocrite manifestazioni di dolore di Ekaterina per la scomparsa del suocero; la saltellante marcia funebre che scimmiotta gli affanni di Serghej mentre occulta il cadavere di Zinovij in cantina; l'intervento di un maestro di scuola negli uffici della polizia, tratto in arresto per aver scorto un barlume di umanità soltanto nelle rane, e, a conclusione dell'episodio più straziante dell'intera tragedia, lo scherno dei condannati per gli inganni subiti da Ekaterina ad opera di Serghej. L'infelice vicenda di *Lady Macbeth*, musicata da Shostakovic, riportò, nel 1934, un successo strepitoso: addirittura, nei primi cinque mesi di attività teatrale leningradese, vi furono trentacinque repliche. Stalin intanto, incuriosito e probabilmente sollecitato da voci allarmanti, partecipò personalmente, nel 1936, ad una rappresentazione moscovita dell'opera. Fu la catastrofe! Il 26 gennaio dello stesso anno, il principale organo di diffusione giornalistico del Soviet russo, la *Pravda*, esordì con un duro e minaccioso articolo, probabilmente scritto dallo stesso dittatore, intitolato *Disordine al posto della musica*, il quale non solo scongiurò per decenni in Unione Sovietica ogni forma di allestimento scenico del capolavoro shostakoviano, ma instaurò persino un lungo periodo di oppressione del regime contro le correnti artistiche d'avanguardia russo-europee. Soltanto nel 1963, le autorità sovietiche, rette da Krusciov, permisero al musicista di rappresentare il melodramma in una veste mondata dalle impurità oscene e sarcastiche, a cui fu sostituito pure il titolo: *Ekaterina Ismailova*. Sullo sfondo di una narrazione torbida di realismo erotico e di grottesca inumanità, permangono comunque il tormento del popolo russo, emblema di tutte le genti bistrattate e perseguitate dal ogni forma di potere costituito. Il messaggio sociale di Musorgskij risplende ancor più fulgido nella coscienza del discepolo Shostakovic, assurgendo a sempiterno vessillo dell'umanità riscattata. **Vincenzo Buttino**

L'inaugurazione del Palau de les Artes di Valencia

Davanti a chi lo definisce il Colosseo del XXI secolo, l'architetto valenciano Santiago Calatrava si limita a ribattere: "è una macchina di qualità al servizio della musica". Altro che "macchina" il Palu de les Artes Reina Sofia che s'è inaugurato, ancora in mezzo ai cantieri ma con un solenne gala, lo scorso ottobre! È una gigantesca struttura aerea su cui poggia, immensa, una piuma di cemento. Copre una superficie di 40mila metri quadri, è costato 14 anni di vita al suo autore e 373 milioni di euro alla comunità valenciana, che ha così festeggiato i suoi 700 anni da quando ebbe, il 9 ottobre 1365, un privilegio da Re Pedro. Ci sono due sale da 1800 posti, una per il melodramma, l'altra per i concerti sinfonici, e altre due sale da 400 posti per musica da camera e spettacoli vari. Nelle intenzioni della sovrintendente Helga Schmidt (già direttore artistico del Covent Garden di Londra), il modo di unire opera, musica, danza e teatro. Opportunità offerta da due presenze di rango: Lorin Maazel, che ha accettato la direzione musicale del Palau e giura su un'acustica straordinaria (il concerto la confermerà) e Zubin Mehta, il quale curerà le stagioni d'opera (inaugurazione nel 2008 con Wagner: Oro del Reno e Valchiria in collaborazione col Maggio Musicale Fiorentino). Al gala nella Sala principale, con gli inni nazionale e quello catalano, presente la Regina, Maazel dirige una selezione da Carmen alla testa di un'orchestra fatta di 101 elementi originari della città ma provenienti da tutto il mondo (bisognerà provvedere ad un complesso stabile). C'è il temperamento di Angela Gheorghiu, col leggio davanti (la parte è per mezzosoprano: lei è un soprano) che reagisce all'Habanera e al duetto finale con finezze ma pure accenti drammatici. Fa coppia, s'intende, con un Roberto Alagna biancovestito, cui la parte di Don José va a meraviglia. Escamillo risponde al nome e ai mezzi notevoli del baritono Carlos Alvarez. Il coro valenciano si destreggia bene e Maazel accentua il clima sfrenato di festa del Preludio (chissà perché taglia la seconda parte: quella dove la festa si muta in preannuncio di tragedia) ma lavora soprattutto di fino anzi di cesello negli Intermezzi più squisiti.

Aluisio Settimi

Vivacità e contrappunto nella canzonetta dell'ultimo Cinquecento

di Claudio Guido Longo

Tra gli anni Settanta del XVI secolo e l'inizio del XVII secolo il repertorio delle forme poetico-musicali minori guadagna uno spazio progressivamente ampio e vive vicende e fortune commisurate a quelle del maggiore madrigale. Questo repertorio è contraddistinto da una notevole varietà di denominazioni: si tratta di canzoni, canzonette e villanelle, "fiammelle" e "fioretti" musicali, e ancora toscanelle, napoletane, villanelle alla romana e arie alla napoletana che si compongono in un catalogo assortito. Dunque con gli anni Settanta del Cinquecento ha luogo un fenomeno di diffusione del repertorio minore. Libri di canzonette e villanelle escono in gran numero dalle tipografie veneziane, ma se ne imprimono anche a Milano, Roma, Napoli, ed oltralpe, ad Anversa, Norimberga e Londra: alla crescita editoriale corrisponde quindi una diffusione all'incirca "europea" del repertorio. Al tempo stesso l'interesse per la cosiddetta composizione minore coinvolge un gran numero di compositori italiani e stranieri, figure di primo piano o autori minori, professionisti e dilettanti, personaggi attivi nei principali centri metropolitani o cortesi, come nelle località più appartate della penisola: tra il 1570 e il 1615 la produzione di canzonette e forme affini assume le fattezze di un fenomeno veramente rimarchevole. Per la canzonetta, così come per il madrigale, si registra una prima fase di ascesa, che tocca il punto culminante col decennio 1581-1590, e una discesa nel 1610, quando si verifica un processo di graduale indebolimento.

I principali generi minori del periodo si svilupparono tutti dalla villanesca napoletana, un genere di canto che era affiorato a Napoli per diffondersi poi in altre parti d'Italia. La villanesca era considerata volgare e rustica, per cui veniva certo apprezzata ma allo stesso tempo guardata dall'alto in basso. Per renderla più accettabile socialmente, i poeti ne affinarono gradualmente il linguaggio, arricchendolo con immagini, parafrasi e citazioni occasionali dalla letteratura del madrigale, e i compositori le applicarono alcune tecniche musicali dello stile polifonico. Questo condusse alla trasformazione della villanesca nelle più rifinite villanella, canzone e canzonetta del tardo XVI secolo. I discendenti della villanesca non persero mai la semplicità che li distingueva dal madrigale ma verso la fine del Cinquecento abbandonarono molto del proprio carattere popolare e divennero semplicemente controparti minori piuttosto che antitesi al madrigale. Invece i testi della villanesca erano l'antitesi diretta del più ricercato madrigale letterario, ed erano deliberatamente in dialetto napoletano. La loro forma derivava dal popolare strambotto e consisteva di quattro stanze ciascuna di due versi rimati AB AB AB CC o AB AB AB AB, ciascuna seguita da un ritornello comprendente da uno a quattro versi.¹

Verso il 1560, la villanesca cominciò a sviluppare uno stile letterario più rifinito indipendente dal dialetto napoletano e cominciò ad essere definita "villanella" o semplicemente "canzone alla napolitana" piuttosto che "villanesca". La sua struttura formale divenne via via indipendente dallo strambotto, abbandonando gradualmente il ritornello e l'uso delle rime identiche in stanze differenti. Nel 1580 circa il tipo comune di testo utilizzato in tutti i generi minori era una semplice poesia strofica con stanze di tre o quattro versi che non mostrava tracce delle proprie origini napoletane. La trasformazione della villanesca in villanella e canzonetta fu in parte causata dall'influenza del madrigale sul suo stile letterario: verso il 1580 l'influenza cominciò anche ad estendersi in altre direzioni, cosicché molti testi per madrigali degli ultimi due decenni del secolo mostrarono le forme caratteristiche della canzonetta. Comunque i due stili rimasero fondamentalmente distinti, e furono rari i testi in stile del tutto ibrido che potrebbero appartenere ai madrigali o alle canzonette. Dal punto di vista musicale la villanesca e la villanella a tre voci erano semplici canzoni composte a imitazione dello stile popolare napoletano, le loro forme ad ampia scala erano strofiche e ogni stanza aveva la forma interna AABCC o AABB. Queste ripetizioni erano in genere indicate da segni di ripetizione, che enfatizzavano il loro carattere schematico e precludevano la possibilità di ogni loro variazione: la misura era C e il ritmo consisteva per lo più di minime e semiminime arrangiate in modi vivaci.² Villanesche e villanelle di questi tipo erano composte esclusivamente dai napoletani fino a metà degli anni Sessanta del Cinque-

cento, e in seguito divennero popolari grazie ai compositori di tutte le parti d'Italia.

Nei tardi anni Sessanta del Cinquecento gli autori cominciarono a realizzare villanelle a quattro voci. La prima raccolta a contenere questi pezzi può essere stata *Il primo libro delle villanelle alla napoletana... a tre et quattro voci* (Venezia, 1567) di Giovanni Domenico da Nola. Lo stile villanella fu applicato per la prima volta a tessiture per cinque voci da Giovanni Ferretti, che espanse poi ulteriormente la tessitura del genere alle sei voci. La sua innovazione si dimostrò così popolare che gli arrangiamenti di villanelle a tre, cinque e sei voci rapidamente soppiantarono del tutto quelli per quattro voci. Le composizioni minori per cinque e sei voci furono inizialmente conosciute con gli stessi nomi delle loro antenate a tre e quattro voci, sebbene fossero normalmente più lunghe e complesse. Tuttavia Girolamo Conversi, nella ristampa del 1573 di una sua raccolta pubblicata nel 1572, omise la parola "alla napoletana" dal titolo originale *Canzoni alla napoletana*, forse a causa della distanza del suo stile dalla fonte napoletana. Ferretti imitò questo cambiamento nel suo secondo libro a sei voci (1575), e da allora il termine "canzone", senza modifiche, divenne il più comune per pezzi minori a cinque o sei voci. Le canzoni presero a prestito molte tecniche musicali dal madrigale: la loro tessitura più grave richiedeva un trattamento polifonico nel quale tutte le voci erano essenzialmente poste sullo stesso piano d'importanza.³ La grande maggioranza delle canzoni erano monostrofiche e utilizzavano come testo le stanze iniziali dei testi per villanelle o testi monostrofici di carattere simile; inoltre la maggior parte delle canzoni conservava la caratteristica forma musicale della stanza della villanella (AABCC o AABB) ma non usavano mai segni di ripetizione e spesso comprendevano piccole variazioni nelle sezioni ripetute.⁴ A causa del suo carattere stilistico intermedio, la canzone è stata spesso confusa con il madrigale da un lato e con la canzonetta dall'altro. Perfino nel XVI secolo la natura della canzone è stata spesso fraintesa fuori d'Italia. Morley, per esempio, citava Ferretti come autore di canzonette in *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* (1597);⁵ e questa confusione è persistita tra gli studiosi moderni. In Italia comunque la canzone mantenne la sua identità distinta finché non scomparve verso la fine del secolo.

La canzonetta era un nuovo genere creato e chiamato così da Orazio Vecchi nel 1580. Le canzonette, del tipo inventato e reso popolare da Vecchi, erano più semplici delle canzoni a cinque e sei voci di Ferretti e Conversi ma più raffinate e alla moda delle villanelle a tre voci degli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento. Come una versione in miniatura della canzone, la canzonetta conservò alcuni lineamenti derivati dal madrigale, ma li usò nel contesto di uno stile più semplice e vivace.⁶ Morley la descrisse come una "contraffazione del madrigale" e la classificò tra il madrigale e la villanella sulla base del suo "livello di gravità".⁷ A livello testuale, il repertorio poetico per canzonetta fu fortemente segnato dall'anonimia: i componimenti conosciuti e musicati nel periodo compreso tra il 1570 e il 1615 spesso sono rime adespote. Nel repertorio per canzonetta i versi d'autore erano molto presenti: essi servivano alla ricomposizione di nuova poesia. Infatti, i componimenti risultavano abbreviati, smembrati di interi versi o parti di essi, ricolmati negli intarsi con materiale poetico interamente estraneo all'originale e, quando infine non erano toccati nel testo, quasi erano ritagliati in una nuova forma, principalmente segmentati in più strofette non previste nel corpo poetico iniziale.⁸ Venivano musicati versi del Petrarca, del Guarini, del Marino e soprattutto l'opera del Sannazaro. Sul finire del XVI secolo si accolsero gli argomenti bucolici e pastorali cari alla poesia madrigalistica e si acquisì il gusto per motivi amorosi espressi con stile arguto e sentenzioso. Il repertorio poetico per canzonetta del secondo Cinquecento si configurava come prodotto d'artigianato letterario dovuto ancora a rimatori per lo più sconosciuti, dediti sia all'elaborazione sulla scrittura dei grandi poeti trecenteschi, sia alla rielaborazione di quella dei moderni autori come Tasso, Guarini, e Marino; questo stesso esercizio era praticato sull'abbondante produzione lirica dei poeti minori. La produzione poetica per canzonetta, inoltre, portò in campo una figura particolare di versificatore: il poeta-musico: infatti, alcuni musicisti esercitarono anche la professione delle lettere o furono attivi in ambienti letterari e accademici, come Gasparo Torelli, Tommaso Pecci e Marino Tantucci. Più di un musicista, allora, apprese ed esercitò questo particolare tipo di arte versificatoria.

Una tecnica che fu molto presente nel repertorio per canzonetta fu quella variativa che comportava un continuo riversamento di materiale poetico (versi e scritture) da una canzonetta all'altra. Infatti i componimenti che venivano musicati più di una volta subivano spesso, nel passaggio da una stampa musicale all'altra, modificazioni e manipolazioni talvolta estensive dal punto di vista lessicale e dei

contenuti o ancora sotto l'aspetto formale. Due aspetti favorivano tale situazione: il generale anonimato dietro cui si nascondevano gli autori dei componimenti e il fatto che nei testi predominavano l'espressione per formule, la tecnica della centonizzazione e la sperimentazione di scritture precedenti. Il repertorio poetico per canzonetta assunse per sua costituzione lo statuto di repertorio d'uso. La poesia per canzonetta era malleabile nel ricambio dei materiali verbali: infatti, vocaboli, espressioni, interi versi o porzioni di essi erano soggetti a variazioni e si poteva ipotizzare un sistema di trasmissione in cui, da un poeta all'altro, da un copista all'altro, da un libro musicale al successivo, da un musicista all'altro. Inoltre il testo era variato nell'ortografia, nell'aggettivazione era attraversato da una o più operazioni di mutamento lessicale applicate l'una sull'altra, e insomma conquistava una versione del tutto nuova sul piano lessicale ed espressivo. Le canzonette potevano essere polistrofiche o monostrofiche. Nello scorcio finale della storia del repertorio il modello corrente era comunque una poesia a più strofe, in media tre o quattro di tre o quattro versi ciascuna. Lo schema a quattro strofe di tre versi era strutturato nel seguente modo: ABB CDD EFF GHH; mentre lo schema a quattro strofe di quattro versi era così costituito: AABB CCDD EEFF GGHH. Il periodo di maggiore concentrazione è quello compreso tra il 1580 e il 1599, quando entrambi i modelli furono utilizzati con grande frequenza, ma nella seconda metà del Cinquecento va sottolineata la presenza massiccia di una forma di canzonetta a quattro versi che era spesso governata da una sostanziale diversità ottenuta con l'alternanza di endecasillabo e settenario.⁹

La canzonetta era caratterizzata da una tessitura a quattro voci essenzialmente sullo stesso piano ma i passaggi omoritmici erano comuni e quelli imitativi, invece, normalmente basati su brevi e semplici temi piuttosto che su frasi lunghe. Alte tessiture erano spesso utilizzate per rendere più chiaro il suono. Le canzonette erano generalmente strofiche poiché lo stesso brano musicale era cantato a ripetizione fino a esaurire le strofe del testo. Tra gli anni Ottanta e Novanta del Cinquecento il repertorio canzonettistico toccò vertici sconosciuti nei decenni precedenti. Allora il repertorio fu definitivamente riscattato dalla condizione di produzione in prevalenza alimentata da compositori "minori": basti citare, oltre a Orazio Vecchi, anche compositori di alto rango come Luca Marenzio, Giovan Giacomo Gastoldi o il giovane Monteverdi, e, ancora, personaggi come Giuseppe Caimo, Felice Anerio, Ruggero Giovanelli.

Il contributo di Orazio Vecchi fu valente tanto sul piano dei modelli musicali quanto su quello delle scelte poetiche. È stato importante, infatti, in quanto ha sollecitato in più direzioni possibili l'estensione del repertorio poetico per canzonetta: dai testi seri, di contemplazione delle bellezze della donna, ai quadretti narrativi di ambientazione naturalistica e pastorale; dalle poesie di tono lirico e lamentevole a quelle di gusto ameno, lavorate su tematiche quanto meno singolari; da qui fino agli argomenti in sé già musicali, ogni sorta di tematica poetica è stata accolta nella sua opera canzonettistica. Soprattutto Vecchi stabilì e consolidò nell'uso i criteri essenziali della scrittura di canzonetta a quattro voci: la composizione era esercitata quasi sempre su componimenti polistrofici, la tavola vocale era caratterizzata in genere da soluzioni timbriche chiare per cui almeno tre delle voci corrispondevano a parti di soprano e contralto e la quarta voce era più grave, inoltre vi regnava una tessitura omofonica e blandamente imitativa.

Negli anni Novanta del Cinquecento vi fu uno stuolo di compositori, come Felice Anerio, Mercurio Iacovelli, Sebastiano Raval e Giovanni Maria Artusi, che ritenevano di dover esercitare la scrittura a quattro voci ancora sui classici componimenti a più strofe, così come aveva stabilito Vecchi, ma preferivano musicare componimenti in una stanza, di breve gittata, cioè testi che richiedevano di essere accolti in musica verso dopo verso, rinunciando alla classica canzonetta organizzata su schemi formali simmetrici, o ancora componimenti particolari di tono aulico. La fluidità del testo, accolto in musica e distribuito con scorrevolezza tra gli incroci e le sovrapposizioni degli interventi vocali, fu la caratteristica nuova e principale che la scrittura musicale raggiunse con lo stile di canzonetta a quattro voci. La tendenza a sfruttare le possibilità di avvicendamento nella dizione del testo offerte dalle quattro voci fu presente in una buona parte delle composizioni di questo tipo e fu sentita dunque da diversi musicisti. Nei contributi di Gasparo Costa, Mattia Ferrabosco, Felice Anerio e Giovanni Maria Artusi si potevano individuare dei modelli sul piano dell'elaborazione motivico-imitativa: queste canzonette erano caratterizzate da una scrittura che rifuggiva da procedimenti di tipo accordale. L'indipendenza delle singole voci era favorita dall'introduzione di fioriture che apparivano episodicamente

in una parte o in un'altra, che amplificavano le zone cadenzali della composizione o che si rincorrevano in successione tra le voci. Una scrittura di tale genere, volta a esaltare l'individualità del tracciato melodico-ritmico di ogni parte, era spesso studiata in stretta corrispondenza col testo poetico. Nelle canzonette a quattro voci, pubblicate durante gli anni Novanta, si notò in più la tendenza da parte dei musicisti a impiegare melismi in maniera diffusa allo scopo di creare indipendenza tra le voci e fluidità nel complesso della scrittura. Ma ancora questa scrittura vocale di tipo fiorito era impiegata in corrispondenza di suggestioni e particolari colti direttamente da questi testi poetici caratterizzati da soavità e affettuosità d'accenti.¹⁰

Negli anni Novanta avvenne un cambiamento: la composizione di canzonette a tre voci superò la produzione a quattro voci. Anche nell'ambito di questa scrittura si potevano individuare almeno tre indirizzi di espressione, secondo ciò che nella composizione era preminente: o il lavoro attorno all'imitazione motivica e al movimento contrappuntistico, o l'attenzione per l'aspetto ritmico, o ancora la cura per l'ornamento delle linee melodiche. Così come Orazio Vecchi aveva stabilito un modello nella composizione di canzonetta a quattro voci, anche Luca Marenzio impose una scrittura di canzonetta a tre voci che era al tempo stesso concisa ed elegante, leggera ma raffinata. Negli anni Ottanta del Cinquecento, accanto al modello di canzonetta ancora in prevalenza accordale, fu praticata dunque questa nuova scrittura di scuola marenziana che, grazie all'uso di più tecniche nello stesso contesto, rese cangiante l'aspetto del discorso musicale. Su di essa misurarono il proprio ingegno tanto l'esordiente Monteverdi quanto i più diversi musicisti.

Gli anni Novanta sancirono infine l'affermazione di un'ulteriore scrittura che privilegiava l'aspetto puramente vocale, in cui le singole linee melodiche si attardano in vocalizzi. Questa tecnica, tipica delle cosiddette "canzonette leggiadre o fiorite", si riversò in episodi più o meno ampi sia nelle canzonette a quattro voci sia in quelle a tre voci e sembrò corrispondere a esigenze di canto puro, giacché nel rapporto testo-musica spostò nettamente il carico sulla seconda. Negli ultimi decenni del Cinquecento il principio base dell'organizzazione musicale era quello della forma binaria AABB e della forma ternaria AABCC. I ritmi delle canzonette erano ravvivati con brevi valori specialmente di *fusae* ossia *note nere* del valore di una semiminima; e queste *fusae* erano normalmente apparse in due tipi di contesti musicali: nei melismi e nelle combinazioni di una semiminima puntata con una singola *fusa*. In sostanza la canzonetta esercitò una profonda influenza sullo stile musicale dei madrigali minori negli ultimi due decenni del Cinquecento. Ritmi vivaci, brevi motivi imitativi, tessiture alte e trasparenti divennero le normali alternative dei sentimenti allegri al sempre patetico madrigale. Ma il panorama stilistico della musica italiana stava rapidamente mutando: era già matura la monodia, sentita sia come omaggio all'Antichità greca che come strumento di maggior comunicativa, e con essa erano alle porte il dramma per musica, la cantata, l'oratorio; ma nemmeno la monodia volle fare a meno del gusto per la canzonetta, che riprodusse nell'abbondanza delle ariette disseminate lungo l'asse del "recitar cantando" (a sua volta svolto dal madrigale fattosi monodico). Del resto Claudio Monteverdi, sempre in equilibrio fra Cinque e Seicento, fra tecnica di contrappunto e parola cantata, nel 1607 pubblicò degli *Scherzi musicali* a tre voci, e nel '32 degli altri *Scherzi musicali* a una e due voci, evidentemente ammodernandoli alla monodia ma non per questo scostandoli troppo dalla civiltà della canzonetta.

Claudio Guido Longo

¹ R.I. De Ford, *Musical relationships, between the Italian Madrigal and light genres in the sixteenth century*, "Musica Disciplina", XXXIX, 1985, p. 110.

² *Ivi*, p. 112.

³ *Ivi*, p. 115.

⁴ *Ivi*, pp. 115-116.

⁵ T. Morley, *A plain and easy introduction to practical music*, London, 1597; modern edition, ed. R. Alec Harman, London, J. M. Dent and Sons, 1952.

⁶ R.I. De Ford, *Op. cit.*, p. 117.

⁷ T. Morley, *Op. cit.*, p. 215.

⁸ C. Assenza, *La canzonetta dal 1570 al 1615*, Lucca, LIM, 1997, p. 110.

⁹ *Ivi*, pp. 141-142.

¹⁰ *Ivi*, p. 178.

¹¹ R. I. De Ford, *The evolution of rhythmic style in Italian secular music of the late sixteenth century* "Studi musicali", 1981, p. 43.

Raffiche siberiane e demenze italiche

In un rinomato caffè della capitale absburgica posto nei pressi della Staatsoper, Herr Mahler ed Herr Schönberg stavano sorbendo la mattutina tazza di tè accompagnata dall'immane fetta di Sacher, conversando animatamente. L'umore d'entrambi era piuttosto nero per via della brutta performance dei Wiener Philharmoniker diretti da Pierre Boulez cui avevano assistito la sera prima al Musikverein. "Che porcata!", sbottò Herr Mahler senza mezzi termini, "Ghiaccioli e raffiche siberiane a tutta birra!" "Passi per la mia Verklärte Nacht", aggiunse Herr Schönberg, "che più noiosa di così non l'avrei potuta concepire, ma raggelare in quel modo la Settima del Vecchio è a dir poco un sacrilegio!" "Povero Bruckner! Gli mancava anche questa. Da quando all'università, con la scusa della riforma, hanno trasferito il suo corso di armonia negli scantinati non è più lui. Se poi, oltre all'immagine, iniziano a mandargli a puttane anche la musica..." "E tutto per colpa di quello stramaledetto francese!" "Ma, dico io, glie l'ha forse ordinato il dottore di dirigere?" "Già! Non potrebbe limitarsi a comporre?" "Pensa che quest'estate al Festspielhaus di Bayreuth durante le recite di Parsifal hanno dovuto spegnere gli impianti d'aria condizionata!"

E con queste e simili considerazioni, sulle quali per la profonda stima che nutriamo nei confronti del grande compositore d'oltralpe preferiamo soprassedere, la conversazione si protrasse per un bel po'.

Dieci giorni dopo, alla vigilia di Ognissanti, i due che da tempo avevano progettato una breve vacanza in Italia, si ritrovarono alla stazione ferroviaria pronti per partire verso il paese del sole. Al loro arrivo li accolse una tremenda bufera di neve, che i meteorologi attribuivano al passaggio dei Wiener in tournée con il vecchio enfant terrible, ma più che dal cattivo tempo essi rimasero meravigliati dalle orride fattezze e dagli strani abbigliamenti con cui giovani e vecchi si aggiravano, ubriachi e farneticanti, per le piazze e per le vie. Una rievocazione di massa delle scene delle streghe del Macbeth verdiano o del Sabba infernale del Mefistofele di Boito, si chiesero? "Niende affaddo", rispose un extracomunitario che lì per lì fu preso per l'on. De Mita. "Guesda è la notte di Halloween." "Sta a vedere che abbiamo sbagliato nazione e magari anche continente," esclamò Herr Mahler, ma il magrebino con accento avellinese lo rassicurò prontamente: si trovavano per davvero in Italia (o almeno in ciò che ne restava) e quelle zucche vuote che deambulavano allegramente plagiate e inebetite dalle mode americane erano proprio i nipotini di Dante, Michelangelo e compagnia bella!

Dopo parecchi scossoni di testa raggiunsero l'albergo, le rispettive camere e infine il ristorante ove un maxischermo all'ultimo grido stava diffondendo le immagini di un vecchio spilungone raggrinzito, dal cranio scimmiesco, agghindato in abiti giovanili. "Ratzinger è lento, Wojtyła è rock, Prodi è lento, Berlusconi è rock," pontificava con quel tono ieratico tanto caro al defunto romito di Hammamet. "Ma cos'è quest'altra stronzata", proruppe imbestialito Herr Schönberg. "L'ultimo ritrovato del genio italico", commentò ironico un giovane lavapiatti di passaggio, diplomato in pianoforte, organo, clavicembalo, composizione ecc. ecc. "Beh, allora, di questo passo", continuò Herr Mahler ridacchiando, "potremmo aggiungere che Bach è lento ed Händel è rock, che Haydn è lento e Mozart è rock, che Wagner è lento e Verdi..." "Non lo dica due volte, maestro!" soggiunse lo sguattero in seconda dell'hotel, anche lui diplomato in pianoforte, organo, clavicembalo, composizione ecc. ecc. "Non è un mistero che ormai tutti gli indirizzi musicali universitari, su consiglio dei sindacati unitari e dei partiti di sinistra che li sostengono, stiano riformulando dispense e storie della musica secondo queste due chiare ed elementari categorie." "E i conservatori?", abbozzò timidamente Herr Schönberg. "Per quelli", risposero i due pluridiplomati all'unisono, "il problema non si pone. Infatti è solo questione di tempo perché dopo le prossime elezioni, con la vittoria del centro-sinistra, verranno sicuramente rasi al suolo."

Imbestialiti da tante italiche demenze Herr Mahler ed Herr Schönberg finirono velocemente la cena e, dopo aver chiesto il conto, si precipitarono di corsa alla stazione per inforcare il primo treno utile per Vienna.

Hans

I Quaderni di *Musicaaa!*

(ora disponibili a prezzo ridotto anche in formato p.d.f. e finale
allo spazio internet maren.interfree.it)

- 1 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni*** (quinti toni e septimi toni)
a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 8,50
- 3 - **Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi***
un fascicolo euro 6,50
- 4 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*** (seconda parte)
a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 6,50
- 6 - **Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa***
un fascicolo euro 4,50
- 7 - **Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi***
un fascicolo euro 5
- 8 - **Gian Paolo Ferrari - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia***
per soprano, organo positivo o clavicembalo
un fascicolo euro 4
- 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 Iesuè - un fascicolo euro 9,50
- 11 - **Guillaume Dufay - *Missa Caput***
a cura di Carlo Marenco - un fascicolo euro 9,50
- 12 - **Gian Paolo Ferrari - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania***
un fascicolo euro 4
- 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 Iesuè - un fascicolo euro 9,50
- 15 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (seconda parte)
un fascicolo euro 9,50 (edizione riveduta e corretta)
- 17 - **Giovan Francesco Becattelli - *Sonate fugate***
a cura di Roberto Becheri - un fascicolo euro 6,50
- 18 - **Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo*** (terza parte)
F. A. Bonporti Op. X Invenzione IV - A. Vivaldi Op. II Sonata XIII
un fascicolo euro 9,50
- 19 - **Orazio Vecchi - *Madrigali a sei voci***
- 20 - **Orazio Vecchi - *Madrigali a sei voci***
ed. critica di Mariarosa Pollastri
un fascicolo euro 9,50

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaa!* su supporto cartaceo è prevista a mezzo posta tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di euro 2 per spese di spedizione) sul c/c postale 20735247 intestato all'Associazione Musicanuova, P.zza Seminario, 3 - Mantova. A seguito dei ripetuti disservizi postali preghiamo gli interessati di informare preventivamente la redazione delle richieste inoltrate tramite Internet (e-mail carlomarenco@libero.it) o telefonando direttamente allo 0376-362677

