

GIOVANNI BIETTI

SOUS LE TITRE DE

Lo spartito del mondo



égales



Breve storia del dialogo tra culture in musica

cléf française

élégamment, sans lenteur

cléf italienne

clf

doux, et modérément

i Robinson / Letture

Giovanni Bietti

Lo spartito del mondo

Breve storia del dialogo tra culture in musica



Editori Laterza

© 2018, Gius. Laterza & Figli

Edizione digitale: gennaio 2018

www.laterza.it

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Bari-Roma

Realizzato da Graphiservice s.r.l. - Bari (Italy)
per conto della
Gius. Laterza & Figli Spa

ISBN 9788858132173

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata

Indice

Introduzione

1. Uno spartito in quattro lingue
Per approfondire
2. La danza d'Europa
Per approfondire
3. Come suona la musica dei popoli lontani?
Per approfondire
4. «Les goûts réunis»
Per approfondire
5. Il viaggio della Tarantella
Per approfondire
6. «Tutti gli uomini saranno fratelli»
Per approfondire
7. Un passo indietro?
Per approfondire
8. Elogio dei piccoli popoli
Per approfondire
9. Microcosmi
Per approfondire

Premessa ai capitoli 10 e 11

10. Africa, Europa, America (e ritorno)
11. Le musiche del mondo

Nota bibliografica

Glossario essenziale

Indice delle tracce audio

Introduzione

Questo libro parla della capacità della musica di far dialogare tra loro le persone, i linguaggi, le culture. Parla di multiculturalità, per usare una parola che oggi viene ripetuta molto spesso, forse perché racchiude significati attualissimi che vanno ben al di là dell'ambito puramente musicale o artistico: l'interazione tra culture diverse, i problemi della cosiddetta «società multietnica», dell'integrazione, delle tensioni razziali.

Il libro nasce quindi da una domanda che a noi musicisti si presenta in continuazione, e in modo sempre più urgente: qual è il ruolo della musica nella nostra società? E l'arte dei suoni è davvero un linguaggio universale, riesce veramente a far parlare le culture, a diffondere il rispetto e la tolleranza, a mostrarci il valore delle differenze?

Se ci si interroga su queste questioni cruciali, si scopre che la multiculturalità non è un fenomeno che riguarda la sola musica di oggi: le culture hanno sempre parlato attraverso i suoni; le danze, le melodie, gli strumenti musicali viaggiano da secoli, confrontandosi con le realtà locali che incontrano nel corso del viaggio. Uno strumento per noi tipicamente occidentale come il violino ha antenati cinesi e arabi¹. Il liuto, che nel nostro immaginario evoca una sonorità caratteristica della civiltà rinascimentale o barocca, deriva (anche nel nome) dall'*oud* arabo e persiano. Innumerevoli sono le tradizioni e gli stili musicali misti, come ad esempio la musica andalusa che si sviluppa a partire dall'Alto Medioevo unendo elementi arabi ed europei. La stessa idea della musica come linguaggio universale – lo vedremo nel capitolo 6 – è tutt'altro che contemporanea, risale alla fine del Settecento.

È davvero affascinante seguire il modo in cui l'idea multiculturale si è evoluta e trasformata nella storia della musica occidentale: trovarne l'espressione in alcuni brani vocali del Rinascimento, esplorare le migrazioni di diverse danze europee che verso la metà del Seicento confluiscono nella

forma della *Suite*, osservare il modo in cui le culture musicali italiana, francese, tedesca si confrontano nella prima metà del Settecento. E allo stesso tempo occuparsi del lento percorso di avvicinamento, spesso carico di diffidenze e sospetti, tra la tradizione musicale occidentale colta e le culture musicali extraeuropee.

Forse la cosa più importante che si scopre nel corso di questo viaggio multiculturale attraverso il tempo è che l'idea esplicita di unire i popoli attraverso la musica – spesso in totale contrasto rispetto a ciò che contemporaneamente accadeva nella società, alle tensioni politiche e militari – è stata più volte espressa dagli stessi musicisti, a partire almeno dal XVII secolo: Georg Muffat e François Couperin dichiarano perfino di voler realizzare una 'pace' musicale per mezzo dei suoni; e altrettanto forti suonano le affermazioni di universalità di Beethoven, l'intento di «affratellare i popoli» di Béla Bartók o gli esperimenti di tanti musicisti più recenti.

Credo che in questi gesti artistici, e in molti altri che cito nel corso del libro, si manifesti una delle caratteristiche più forti e più importanti della nostra tradizione musicale: l'idea che, lungi dall'essere un semplice godimento estetico, o un semplice mezzo di intrattenimento, la musica possa venire concepita come uno strumento di esplorazione e di conoscenza, e che si proponga quindi come una metafora del mondo. Nelle opere di molti musicisti si esprime la volontà di capire una cultura e un 'linguaggio' diversi da quelli più usuali e familiari, di confrontarsi con essi, di provare a comunicare al mondo circostante il senso di questa scoperta.

Accanto all'esplorazione storica e musicale, e all'intento divulgativo, il senso del libro è quindi anche etico (e, se vogliamo forzare un po' i termini, politico): mostrare quanto la musica possa ancora dirci, oggi. Su di noi, sugli altri, sul mondo.

Ma a questo punto devo introdurre una stridente nota stonata in questo quadro, fin qui forse perfino troppo luminoso. La storia della musica, e più in generale la storia dell'arte, ha da sempre una zona d'ombra, un lato ambiguo e contraddittorio: il rapporto con il potere – e di conseguenza con il mercato.

Molti musicisti di cui mi occupo nel corso di questo libro lavorarono al servizio di re e potenti: scrissero la loro musica per i personaggi che nel frattempo decidevano le sorti di intere popolazioni, magari dopo essersi deliziati al suono di un Concerto o di un'opera lirica². Perfino la *Nona Sinfonia* di Beethoven, uno dei massimi simboli artistici riconosciuti di

universalità, uguaglianza, fratellanza, fu dedicata al re di Prussia³. E nella musica dei giorni nostri, soprattutto degli ultimi settant'anni, la relazione tra aspirazioni artistiche e interessi economici e commerciali si è fatta talmente intricata da convincermi a dedicare a questo problema una sezione apposita, la *Premessa* che il lettore troverà prima degli ultimi due capitoli.

Quando si parla poi del rapporto tra arte colta occidentale e arte extraeuropea il discorso è ancora più complesso e delicato, visto che coinvolge concetti come il colonialismo, la discriminazione razziale, la schiavitù.

Diversi musicologi, in particolare anglosassoni, a partire dagli ultimi anni del secolo scorso si sono occupati in dettaglio proprio di questo rapporto, sostenendo che nella storia della musica occidentale le culture «altre» sono sempre state rappresentate con uno sguardo eurocentrico, discriminatorio. Il libro *Beyond Exoticism* («Oltre l'esotismo») di Timothy D. Taylor⁴ – uno studio davvero stimolante, che citerò spesso come termine di confronto – si apre con queste parole: «Questo è un libro sul potere, sui sistemi di dominazione e di oppressione, e su chi ha avuto il potere di rappresentare l'Altro in musica». Vale a dire sul potere dell'Occidente, naturalmente, e sul modo unilaterale di «rappresentare l'Altro», le culture extraeuropee. Un'affermazione perentoria e decisamente *politically correct*, come si dice oggi.

Per Taylor, anche il tipico concetto occidentale di «opera d'arte individuale», di «capolavoro», va messo totalmente in discussione. Bisognerebbe considerare gli artisti come «soggetti sociali, culturali e storici, invece che come individui autonomi con biografie ben conosciute»: l'artista, insomma, non è «libero» di esprimersi, ma è – consciamente, o meno – soggetto alle idee, alle convenzioni, ai condizionamenti culturali del suo tempo. Ed è quindi ben difficile che egli possa realmente dialogare attraverso la musica con una cultura «altra» in maniera aperta e libera da pregiudizi.

Si tratta di idee che contengono molti elementi interessanti e che, comunque le si voglia considerare, ci aiutano senza dubbio a correggere una visione troppo eurocentrica e troppo «artistica».

Ma devo ammettere che, personalmente, non sono molto convinto dell'idea di sminuire così nettamente l'innovazione individuale, la possibilità per un musicista di dire qualcosa di diverso rispetto alle idee prevalenti del suo tempo e ai condizionamenti del potere. Arriverei addirittura a dire che forse

la cosa più interessante da studiare in un brano musicale è proprio il rapporto tra libertà e dipendenza, lo spazio individuale (piccolo?) che l'artista riesce a ricavare per sé e a esprimere in una composizione, a partire dalle convenzioni della sua epoca (che, sia chiaro, vanno sempre tenute ben presenti).

Per spiegare al lettore cosa intendo dire, vorrei citare un passo di Milan Kundera, che considera la «Storia» e la «storia dell'arte» come due cose separate – *nettamente* separate! – e difende questa separazione proprio in nome della libertà individuale. Come se l'artista attraverso la sua opera volesse contrapporsi, resistere alla forza cieca, impersonale della Storia:

La Storia dell'umanità e la storia del romanzo sono due cose del tutto diverse. La prima infatti non appartiene all'uomo, ma gli si è imposta come una forza a lui estranea sulla quale egli non ha alcun potere, la storia del romanzo (come quella della pittura e della musica) è invece nata dalla libertà dell'uomo, dalle sue creazioni interamente personali, dalle sue scelte. Il senso della storia di un'arte si oppone a quello della Storia con la maiuscola. La storia di un'arte, proprio a causa del suo carattere personale, è una rivalsa dell'uomo sull'impersonalità della Storia dell'umanità⁵.

Mi sembra che la «pace» musicale dichiarata da Muffat a fine Seicento, o l'«affratellamento tra i popoli» ricercato da Bartók negli anni Trenta del secolo scorso, siano perfette espressioni di questa rivalsa, gesti artistici individuali che si distaccano apertamente, dichiaratamente dal contesto politico e sociale⁶. Se il libro di Taylor, insomma, è «un libro sul potere, sui sistemi di dominazione e di oppressione», il mio è invece un libro sull'incontro, sullo scambio, sulla curiosità, sulla voglia di comprendere e di condividere.

Per dimostrarlo, basta leggere le parole che di volta in volta, nel corso dei decenni e dei secoli (e citate quindi nei diversi capitoli di questo libro), i musicisti stessi hanno utilizzato per descrivere la propria ricerca, il percorso multiculturale che sviluppavano nelle loro composizioni: dialogo, pace, riunione, fratellanza, ascolto, microcosmo, comprensione, pluralismo, *fusion*, cosmopolitismo, globalità. Un piccolo vocabolario dell'incontro tra le culture attraverso la musica.

Il libro prende in esame alcuni momenti significativi del dialogo multiculturale nella storia della musica occidentale, dal Rinascimento ai giorni nostri. Ossia, approssimativamente, dalla nascita della stampa e dell'editoria musicale (1501) fino all'era della musica «riprodotta», del disco, del CD, di Youtube. Si potrebbe dire che in questi cinquecento anni nasce,

crebbe, si trasforma il «mercato» della musica, un concetto tipico della nostra cultura; allo stesso tempo, proprio grazie al fatto che l'oggetto musicale viene fissato, sulla carta o su altri supporti, esso si diffonde più facilmente, lascia più tracce ed è quindi possibile seguirne gli spostamenti e l'influenza. Questo è uno dei motivi per cui la mia esplorazione tralascia – tranne che per alcuni rapidi accenni – le culture musicali extraeuropee, o la migrazione degli strumenti musicali⁷.

Il viaggio proposto al lettore si sviluppa come un racconto cronologico, attraverso undici capitoli. Alcuni di questi sono dedicati a un singolo musicista, o addirittura a una singola composizione; altri invece prendono in esame un'intera epoca (per esempio l'Ottocento), un genere musicale (la *Suite*, o la Tarantella), una tendenza estetica (la categoria del grottesco), e ne seguono l'evoluzione. I singoli capitoli possono quindi avere un tono e uno sviluppo molto diversi: alcuni coprono un arco temporale di un paio di secoli mentre altri si occupano solo di un periodo, magari di pochi anni.

I primi nove capitoli terminano con un approfondimento, dal tono leggermente più specialistico: l'idea è quella di offrire qualche spunto in più e qualche ulteriore strumento di interpretazione ai lettori più esperti, senza però penalizzare chi è privo di conoscenze musicali, o si accosta al libro perché è semplicemente curioso. È possibile, insomma, leggere il libro tralasciando gli approfondimenti, senza che la continuità del discorso venga meno.

Per quasi tutti i capitoli, inoltre, propongo in coda all'ebook degli esempi musicali audio, suonati e raccontati da me – una soluzione già sperimentata nei miei precedenti libri *Ascoltare Beethoven* e *Mozart all'opera* –, che andrebbero idealmente accostati alla lettura del testo. Si tratta di nove tracce audio, ciascuna delle quali contiene più esempi in successione.

¹ I collegamenti sono evidenti già a livello linguistico: basta citare il *rebab*, strumento ad arco arabo, e ricordare che nel *Decameron* di Boccaccio (Nona giornata, Novella quinta) Calandrino viene invitato a suonare la sua «ribeba». Oltre centocinquanta anni prima della comparsa del violino odierno.

² Non è un caso che le tendenze musicali dominanti, nelle diverse epoche, siano spesso espressione dei paesi più forti sul piano politico, economico e militare: la Francia nella seconda metà del Seicento, per esempio; o l'Impero austro-ungarico a fine Settecento, la Prussia nella seconda metà dell'Ottocento, gli Stati Uniti nel Novecento.

³ E la *Terza Sinfonia*, l'*Eroica*, in origine doveva essere dedicata a Napoleone.

⁴ T.D. Taylor, *Beyond Exoticism. Western Music and the World*.

⁵ M. Kundera, *I testamenti traditi*, p. 24.

⁶ Si vedano le citazioni riportate nel capitolo 2, p. 20, e nel capitolo 9, p. 109.

⁷ Argomenti peraltro ampiamente trattati nei manuali di etnomusicologia, o nei numerosi libri di storia degli strumenti musicali. Chi volesse approfondire può consultare due importanti libri di Curt Sachs, *Le sorgenti della musica* e *Storia degli strumenti musicali*.

1.

Uno spartito in quattro lingue

Ci sono molti modi possibili per cominciare il nostro viaggio, molti punti di partenza interessanti, ma questo è sicuramente uno dei più importanti e significativi. Nel 1573, il grande musicista Orlando di Lasso pubblica a Monaco di Baviera un libro unico nel suo genere, che contiene ventotto composizioni vocali⁸: sei Mottetti latini, sei *Lieder* tedeschi, sei *Chansons* francesi, sei Madrigali italiani, tutti a quattro voci; e quattro Dialoghi a otto voci, nelle quattro lingue.

Il compositore mette quindi a confronto tra loro più lingue, e infatti questa celebre pubblicazione viene generalmente chiamata *Viersprachendruck*, ossia «stampa in quattro lingue». Ma la cosa più notevole è il fatto che le composizioni nelle diverse lingue sono scritte utilizzando stili musicali diversi: lo stile universale e austero della musica liturgica in latino per i Mottetti, lo stile elegante, fiorito e descrittivo del Madrigale italiano, lo stile svelto e arguto della *Chanson*, lo stile robusto, ritmico, popolareggiante del *Lied*. Lasso, insomma, fa davvero dialogare tra loro quattro diverse culture musicali, che avevano una storia più o meno lunga e illustre ma comunque ben consolidata. Tanto più significativo appare quindi l'uso dello specifico termine «Dialogo» nelle composizioni a otto voci: è il simbolo stesso del progetto compositivo di Lasso, l'idea di confrontare e far parlare tra loro tradizioni musicali e vocali tanto diverse. Per comprendere quanto il pensiero del compositore vada controcorrente, basta pensare che la raccolta viene pubblicata appena dieci anni dopo la chiusura del Concilio di Trento, e diciotto anni dopo il famoso *Cuius regio, eius religio* stabilito con la Pace di Augusta del 1555: in piena Controriforma, quindi, e in un clima politico, sociale e religioso sempre più chiuso verso qualsiasi influenza esterna⁹.

L'operazione in sé, il fatto di pubblicare insieme brani musicali scritti in lingue differenti, non era una novità assoluta: erano uscite verso la metà del secolo alcune antologie in tre lingue¹⁰, e lo stesso Lasso aveva pubblicato, proprio nel 1555 ad Anversa, un libro contenente «dixhuict chansons italiennes, six chansons françoises & six motets faitz à la nouvelle composition»¹¹. Ma la struttura simmetrica del *Viersprachendruck*, l'idea di ampliare a quattro il numero delle lingue rappresentate, di dare pari dignità a ognuno dei generi musicali e di coronare ogni sezione con un ampio Dialogo, rendono la raccolta del 1573 qualcosa di unico e di speciale.

In effetti la figura e la carriera di questo musicista sono uniche e speciali, anche nel contesto del Cinquecento (o forse talmente tipiche del secolo da rappresentare comunque alla fine un esempio irripetibile). La vocazione multiculturale della sua produzione, la sua insaziabile curiosità, l'estrema varietà dei generi e delle forme che affronta ci appaiono ancora oggi eccezionali.

Orlando di Lasso (Roland de Lassus, in francese; e a quanto pare «de Lassus» vuol dire proprio «di lassù»: è un appellativo che forse venne dato al compositore in Italia, a indicare la sua provenienza da un paese lontano) nacque a Mons, oggi in Belgio, probabilmente nel 1532. La leggenda vuole che all'età di soli 12 anni sia stato rapito da Ferrante Gonzaga, colpito dalle eccezionali qualità musicali e vocali del fanciullo, che lo portò con sé in Italia. Più probabilmente Ferrante contrattò con la famiglia di Orlando l'ingaggio; ma l'aneddoto è significativo, e dimostra quanto apprezzati fossero i giovani cantori in Europa, e quanto le corti, in particolare italiane, se li contendessero¹². Al seguito di Ferrante, il giovanissimo Orlando si recherà a Mantova, quindi in Sicilia, poi a Milano. A 18 anni non ancora compiuti lo troviamo a Napoli, un soggiorno fondamentale per il gran numero di stimoli musicali ricevuti. Due anni più tardi è a Roma, addirittura come maestro di cappella a San Giovanni in Laterano: una carriera talmente folgorante e rapida che qualcuno ha avanzato l'ipotesi di un coinvolgimento politico, forse addirittura una possibile attività di spionaggio del musicista. Sta di fatto che, non ancora ventenne, Lasso è già un artista affermato. In più, conosce perfettamente almeno tre lingue: il francese, sua lingua madre, il latino e l'italiano. Qualche anno più tardi, alla fine del 1554, il musicista è ad Anversa, un centro culturale ed economico di prim'ordine. Nel 1556, dopo aver viaggiato ancora in Francia e Inghilterra, accetta l'invito del duca di

Baviera, Albrecht V, ed entra nella cappella di corte, della quale diverrà maestro pochi anni più tardi; sotto la sua guida, la cappella ducale diventerà una delle migliori e delle più ammirate d'Europa. Pur continuando a viaggiare, Lasso resterà a Monaco per il resto della carriera, e qui morirà il 14 giugno 1594.

La capacità del compositore di superare i confini territoriali e le barriere linguistiche si può osservare anche da un altro punto di vista, quello del mercato editoriale, che è uno degli elementi fondamentali nello sviluppo musicale del Cinquecento¹³: Lasso è il compositore più pubblicato del secolo, e le sue musiche escono per i tipi di editori di ogni paese. Basterà un solo esempio per dimostrare la fama europea del musicista: nell'anno 1576 appaiono, tra novità, ristampe, volumi monografici o miscellanei, musiche di Lasso in oltre venti pubblicazioni diverse, e in luoghi tanto distanti tra loro come Monaco, Venezia, Parigi, Lovanio, Lione, La Rochelle. Lasso è quindi ciò che oggi chiameremmo un «fenomeno editoriale» internazionale; e non è un caso che al suo nome siano legate le prime apparizioni in campo musicale di alcuni concetti moderni come il diritto d'autore (ci resta una lettera indirizzata all'imperatore Rodolfo II, nella quale il musicista chiede di essere protetto contro edizioni pirata non autorizzate!) e perfino l'edizione critica (una raccolta di Mottetti pubblicati nel 1579 a Norimberga, dove vengono ristampate alcune opere confrontando diverse fonti, per correggere gli errori accumulatisi negli anni e nelle diverse edizioni «per l'incuria dei copisti»).

Nulla di strano che il musicista fosse in grado di scrivere composizioni in latino, francese, italiano e tedesco: padroneggiava le quattro lingue, e aveva avuto modo di familiarizzarsi in loco con gli stili, le forme, le inflessioni dei diversi generi musicali. Prima del *Viersprachendruck* Lasso aveva già pubblicato due raccolte di *Lieder*, nel 1567 e nel 1572; e la sua conoscenza dell'italiano era tale da permettergli di affrontare, accanto alla lingua letteraria (numerosi sono i testi petrarcheschi musicati, ben prima del 1573), anche generi dialettali e maccheronici. Già la raccolta del 1555 conteneva sei «Villanelle alla napoletana», brani scritti in dialetto partenopeo («Tu traditora m'hai puost'a sto core / 'no focolaro di fiamm' e di foco, / e mo canazza me la miett'in gioco»); e in un volume del 1581 Lasso metterà in musica perfino «Moresche», ispirate alla lingua e alla vita quotidiana della comunità africana di Napoli (lo vedremo nel capitolo 3), e «Todesche», scritte imitando l'accento italiano e gli strafalcioni linguistici del soldato tedesco (il

«Lanzicheneco» che corteggia una donna italiana: «Matona mia cara mi follere canzon / cantare sotto finestra, Lantze bon compaignon / don, don, don, di-ri-di-ri don»).

Quindi Lasso non è solo un grande musicista: è anche uno straordinario umorista, capace di rendere in musica i diversi linguaggi e i caratteri più disparati con un brio e una vivacità senza paragoni. I «giochi» e gli scherzi sonori nelle sue composizioni sono frequentissimi; e il musicista si diverte anche più volte a «firmare» i brani scegliendo testi che contengono la parola «lasso» o «lassus» (stanco, misero): *sustine lassus, Hor qui son lasso*, per esempio¹⁴. Un riflesso di questa vocazione lo troviamo nelle lettere del musicista a Wilhelm, il giovane figlio di Albrecht V: un documento eccezionale, anche perché si tratta del primo epistolario di un compositore giunto fino ai giorni nostri. Le lettere di Lasso sono percorse da una vena umoristica e surreale, letteralmente infarcite di giochi verbali e di rime, e soprattutto passano con disinvoltura da una lingua all'altra (cosa che ci fa pensare che la capacità di parlare più lingue non dovesse essere una dote esclusiva del musicista: il giovane duca doveva pur essere in grado di comprendere):

Mons.r mais non pas valet, magister orlandus, quod nihil valet [...]

J'entens aussi que v(ot)re Ex.ce se bien porte, qui assés me conforte, il sera bis suntag feirtag et la comedia s'elonga in monaco, per il tempo che si burla de la coglioneria delli pazzi habitantibus in eum. In quanto che Horatio brevis studia e lern nel gratar la viola, io grateray più presto una bella figliola [...]. Se la dieta si terrà in augusta la cosa assai mi piace e gusta, si vous avés bien con-batu, il sera aussi bien foutu, s'il i a loing d'ici jusque à Milan, plus en i a d'ici à mil-ans¹⁵.

Viene in mente il miscuglio linguistico delle lettere di Mozart, un musicista con il quale Lasso ha senz'altro più di un punto in comune: i viaggi giovanili, il talento precoce, e soprattutto la versatilità, la capacità di affrontare i generi più disparati facendoli spesso dialogare tra loro. Nella musica di Lasso, per esempio, le categorie del sacro e del profano sembrano più volte intrecciarsi. Nessun altro compositore dell'epoca ha mostrato altrettanto interesse verso generi ibridi come il Mottetto profano in latino o il Madrigale spirituale in italiano¹⁶. L'unione di sacro e profano aveva radici antiche nella storia della musica¹⁷, ma Lasso si distingue per l'arditezza e l'originalità nella scelta dei brani profani da cui partire per l'elaborazione musicale, visto che compone una *Missa super je ne mange point de porc* a quattro voci¹⁸ e una magnifica, grandiosa *Missa super vinum bonum* a otto voci! La musica sacra del nostro

compositore appare in un certo senso il punto culminante di un'epoca in cui, come scrive Annie Coeurdevey, «le cose della fede sono a tal punto integrate con la vita stessa che non soffrono affatto la vicinanza, per esempio, con le funzioni naturali del corpo». E in cui, aggiungerei, la Controriforma non fa ancora sentire i suoi effetti in modo dirompente, come succederà solo pochi anni più tardi.

Il *Viersprachendruck* rappresenta quindi una sorta di sintesi della carriera e della poetica di Orlando di Lasso, e in un certo senso dell'intera musica vocale rinascimentale: mostra contemporaneamente il dialogo di lingue e culture diverse, l'unione di sacro e profano, il gusto per giochi e scherzi verbali e musicali, una profonda erudizione letteraria accanto alla leggerezza e alla giocosità popolaresca. E sullo sfondo, naturalmente, la totale padronanza della tecnica compositiva, la conoscenza perfetta degli stili e dei generi musicali. Si va dal testo sacro più serio (*Quare tristis es, anima mea*, Salmo 42) alla vivacissima descrizione in tedesco di un banchetto contadino a base di grasse oche, birra e vino a fiumi, e dalla poesia di Ariosto e di Petrarca (i sei Madrigali tratti dal *Furioso*, il Dialogo a otto voci «S'una fede amorosa») alla pungente satira anticlericale in francese (*Un jeune moine*). La raccolta va da un estremo all'altro, ma lo fa con una naturalezza stupefacente, un'incantevole leggerezza di tocco.

La parte latina comprende naturalmente testi sacri per i sei Mottetti a quattro voci, ma il Dialogo a otto, *Unde revertimini*, è un Mottetto profano in cui tre figure allegoriche – la Pace, la Religione e la Baviera – celebrano il felice governo di Albrecht.

Per la sezione italiana del libro, Lasso sceglie come testi alcune ottave provenienti dall'*Orlando Furioso*: i primi cinque Madrigali sono basati su cinque ottave consecutive del canto VII, in cui Ariosto celebra la bellezza della maga Alcina, mentre il sesto mette in musica l'ottava d'apertura del canto XLIV, «Spesso in poveri alberghi». I cinque Madrigali dedicati ad Alcina costituiscono un eccezionale ciclo musicale e poetico: il testo descrive con dovizia di particolari le fattezze della maga, cominciando dalla bionda chioma e poi scendendo agli occhi, alla bocca, al collo, al seno, alle braccia, fino al «breve, asciutto e ritondetto piede». La musica di Lasso arricchisce la descrizione di un ulteriore brivido sensuale, e sembra quasi che il compositore voglia pian piano scoprire insieme a noi, nota dopo nota, la bellezza del corpo femminile. L'ultimo Madrigale di questa sezione cambia

improvvisamente tono; non più una celebrazione della bellezza, ma un testo allusivo, probabilmente una velata «vendetta musicale» del compositore verso qualche intrigo o gelosia di corte:

Spesso in poveri alberghi e in picciol tetti,
ne le calamitadi e nei disagi,
meglio s'aggiungon d'amicizia i petti,
che fra ricchezze invidiose et agi
de le piene d'insidie e di sospetti
corti regali e splendidi palagi,
ove la caritade è in tutto estinta,
né si vede amicizia, se non finta.

La sezione francese della raccolta non ha, e non intende avere, l'unità interna delle sezioni latina e italiana; è anzi un modello di varietà. Costituita da *Chansons* brevi e concentrate, comprende testi moralistici, amorosi, simbolici, perfino enigmatici. Il gioiello, e uno dei pezzi più straordinari dell'intero *Viersprachendruck*, è il brano satirico e licenzioso *Un jeune moine est sorti du convent*, brillantissima scenetta sulle *avances* di un giovane monaco nei confronti di una «nonnette» forse solo apparentemente inesperta:

Un jeune moine est sorti du convent,
Il rencontra une nonnette au cors gent,
Lui aprint a demander,
S'elle voloit brinbaler,
Ou danser au petit pas.

Helas vrai dieu, Vous ne brinbaleres moine,
Helas vrai dieu, Vous ne brinbaleres pas.

He moine, moine, qu'appeles brinbaler ?
Ma jeune dame, baiser et acoller,
En nostre religion
Brinbaler nous apellons,
Cors a cors nus en deux draps.

Helas vrai dieu, Vous ne brinbaleres moine, etc¹⁹.

Lasso realizza un brano trascinate, dal brio davvero spettacolare, punteggiato dal triplice ritorno a mo' di ritornello della strofa che comincia con le parole «Helas vrai dieu». La meravigliosa vivacità ritmica, perfetta controparte della divertita licenziosità del testo, è forse l'aspetto più notevole di questa *Chanson* che non a caso entusiasmò perfino il re di Francia Carlo IX, buon conoscitore di musica e grande estimatore di Lasso.

Infine la sezione tedesca, che ancora una volta cambia completamente tono, qui più grasso e sanguigno sia nei testi che nello stile musicale: c'è spazio allo stesso tempo per l'elogio di una giovanissima fanciulla e per la satira contro le donne (*Ein Esel*, paragone tra un asino, un albero di noce e una «donna orgogliosa»), per una scena di corteggiamento non riuscito (il Dialogo *Nun gruss dich Gott*) e per un paio di testi rustici e moraleggianti che lamentano la stranezza dei tempi moderni, in cui tutto sembra andare al contrario (la moglie picchia il marito, lo sciocco vuole insegnare al saggio, e così via). Anche in questa sezione spicca un singolo brano dal carattere eccezionale: *Audite nova*, il pantagruelico banchetto contadino già menzionato. Un'ambientazione in cui il compositore si trova perfettamente a suo agio, e che rende con una vivacità indiavolata, scandita da scoppiettanti giochi verbali («gyri gyri, ga ga Gans», che si potrebbe tradurre per esempio «piri piri, pa pa papera»). Ma l'aspetto più straordinario è il modo in cui Lasso rende il contrasto tra lo scherzoso incipit latino e il testo tedesco:

Audite nova!
Der Bawr von Eselskirchen,
der hat ain faiste Gans,
das gyri gyri, ga ga Gans²⁰.

Le parole latine sono messe in musica con un tono ampio e solenne, in perfetto stile liturgico di Mottetto; il testo tedesco è invece immediatamente vivace e ritmico, comico, rusticeggiante. Al di là dell'evidente intento parodistico, questo inizio sintetizza e riassume in un certo senso l'intero *Viersprachendruck*, condensa in uno spazio brevissimo diversi principi ispiratori della raccolta: l'accostamento di lingue diverse e il sorprendente miscuglio di elementi sacri e profani, colti e popolari. In pochi rapidi e magistrali tocchi Lasso ci dà l'immagine di un mondo, il mondo rinascimentale in cui l'universale e il particolare, la convivialità e l'austerità, l'umorismo e la religione convivono senza escludersi a vicenda.

Un mondo che, però, stava avviandosi verso la fine. Negli ultimi anni di vita del compositore diverse sue composizioni profane saranno sottoposte a censura, zelanti gesuiti e rigorosi protestanti arriveranno a modificare i versi di molti brani di Lasso, con l'intento di mantenerne l'«eccellente e ammirevole» musica, ma di purificare i testi, «così profani, sconci e impudichi che le orecchie caste e cristiane ne hanno orrore»²¹. L'equivalente

sul piano musicale, insomma, delle famose «braghe» imposte ai nudi della Cappella Sistina dopo il Concilio di Trento. La contrapposizione tra cattolicesimo e protestantesimo si faceva sempre più netta e decisa, le manifestazioni di intolleranza, le istanze moralizzatrici sempre più frequenti, da ambo le parti. Di lì a poco, appena dodici anni dopo la morte del musicista, il ducato di Baviera si lascerà coinvolgere nelle prime avvisaglie della devastante Guerra dei Trent'anni.

Non ci sarà più spazio per il sogno multiculturale di Orlando di Lasso, per la fusione di stili e linguaggi diversi; la lingua diventerà semmai un fattore di differenziazione e di divisione. Non a caso, le prossime tappe del nostro percorso, i successivi esperimenti di dialogo tra le culture, si realizzeranno soprattutto nel campo, meno connotato (apparentemente) nei contenuti e nelle idee, della musica strumentale²².

Per approfondire

È sufficiente esaminare alcuni dettagli di scrittura musicale del *Viersprachendruck* per comprendere a fondo la raffinatezza della musica di Orlando di Lasso.

Per cominciare, perfino quando riveste di note un testo severo (nella sezione latina), Lasso non rinuncia al gusto per gli scherzi e i virtuosismi musicali: il Mottetto *Quid estis pusillanimes* comprende il curioso verso «An nescitis justitiae ut sol fami relaxatas habenas possit denuo cohibere?» («Non sapete forse che il sole può rinsaldare le redini della giustizia, che la fame aveva fatto rilassare?»); Lasso si accorge che alcune parole della frase contengono in successione diversi nomi di note musicali (Ut – ossia Do, secondo la nomenclatura latina e francese –, Sol, Fa, Mi, Re, La) e utilizza quindi proprio questa serie di note, in tutte e quattro le voci, per mettere in musica il testo.

Il Mottetto *Fallax gratia* mostra un'altra particolarità musicale: comincia con una lunga linea vocale discendente, che rappresenta proprio la caducità, la fallacia. L'idea di descrivere attraverso la musica il senso di una parola o di una frase è più tipica dei generi profani che della musica sacra. Prendendo spunto dall'illustre tradizione del Madrigale italiano, l'esempio più raffinato di unione tra musica e poesia sviluppato durante il Rinascimento, nel linguaggio tecnico si usa il termine «madrigalismo» per indicare questo particolare rapporto tra musica e testo, la capacità del compositore di «dipingere» un'immagine verbale attraverso le note. Non sorprende quindi che la sezione italiana del *Viersprachendruck* sia letteralmente infarcita di madrigalismi. La «chioma longa ed annodata» di Alcina, nel primo brano, viene resa attraverso una figurazione musicale mobile, cangiante, che si annoda letteralmente su sé stessa. Nel secondo Madrigale la musica dà vita agli occhi, «intorno a cui par ch'amor scherzi e voli» (una figurazione mossa e fluttuante), e al naso che «per mezzo il viso scende» (le quattro voci eseguono una delicata linea discendente). Nel terzo brano Lasso compie miracoli di pittura sonora nell'evocare le parole della maga, capaci «di render molle ogni cor rozzo e scabro» (uso improvviso di note «mollissime», bemollizzate²³), o il «riso, ch'apre a sua posta in terra il paradiso» (lunghe melismi ascendenti e «luminosi»); e così il compositore rivela di volta in volta alle nostre orecchie il «bel collo, e 'l petto largo», la «candida man», il «ritondetto piede» (che danza, letteralmente, nel bel mezzo del quinto e ultimo brano del ciclo, con l'improvviso ingresso del ritmo ternario).

Per quanto riguarda poi l'ultimo brano della sezione, la «vendetta musicale», si può evidenziare il madrigalismo raffinatissimo che Lasso crea per mettere in musica il verso conclusivo: le voci infatti procedono parallele secondo una tecnica che all'epoca veniva chiamata «falso bordone». È un segnale nascosto, un accenno alla falsità e alla «finta amicizia» che solo gli addetti ai lavori potevano davvero comprendere. (In realtà il madrigalismo è ancora più complesso: Lasso allude qui attraverso cromatismi e false relazioni tra le diverse voci anche alla cosiddetta pratica della *musica ficta*, «musica falsa», appunto.)

Un ultimo esempio, tratto dalla sezione tedesca e più precisamente dal brano moralistico a cui ho accennato nel testo principale. Lasso si diverte a proporci qui un ennesimo, arguto madrigalismo, un raffinato gioco verbale e musicale: la frase iniziale «Es thut sich als verkehren» («È come se tutto andasse al contrario») viene resa attraverso un canone inverso, con il tema proposto dal soprano che viene immediatamente ripreso dal contralto ma, per l'appunto, «al contrario». La corrispondenza, felicissima, tra immagine verbale e «figura» musicale aggiunge spessore al brano, crea una sorta di tridimensionalità attraverso le note rendendo quindi più complesso il significato dei versi, e più ricca l'interazione tra parole e musica.

⁸ *Sex cantiones latinae quatuor, adiuncto dialogo octo vocum. Sechs Teutsche Lieder mit vier, sampt einem Dialogo mit 8. Stimmen. Six Chansons Françoises nouvelles a quatre voix, avecq un Dialogue a huict. Sei Madrigali nuovi a quatro, con un Dialogo a otto voci.* A Monaco, presso l'editore Adam Berg, 1573.

⁹ Anche se il cattolico ducato di Baviera, presso il quale il musicista era impiegato, riuscirà ancora per qualche decennio – più o meno fino alla fine del secolo – a tenersi ai margini delle tensioni religiose e militari.

¹⁰ Per esempio le *Selectissimae necnon familiarissimae Cantiones* pubblicate nel 1540 da Melchior Kriesstein ad Augsburg, che contengono Madrigali italiani (molti dei quali di Verdelot) e *Chansons* francesi (di Josquin), accanto a musica sacra in latino.

¹¹ «Diciotto canzoni italiane, sei *Chansons* francesi e sei Mottetti di nuova composizione».

¹² Celebre la storia dell'ingaggio di Josquin Desprez a Ferrara, nei primissimi anni del secolo, che ci mostra come nell'assumere un artista si tenessero in grande considerazione, accanto alla qualità estetica, anche fattori economici e caratteriali: Ercole d'Este voleva a tutti i costi ingaggiare per la sua cappella il più rinomato musicista dell'epoca; ma i suoi consiglieri cercarono di dissuaderlo, dicendo che Josquin componeva certamente meglio di chiunque altro, «ma fa quando li piace, non quando l'homo vole», e in più «domanda CC ducati di provisione» (mentre Heinrich Isaac, altro famoso compositore fiammingo, «starà per CXX»...).

¹³ Non sarà inutile ricordare che l'editoria musicale nasce proprio all'inizio del secolo, nel 1501, quando Ottaviano Petrucci pubblica a Venezia un'antologia di brani di diversi musicisti intitolata *Odeathon*.

¹⁴ La «firma» ricorre spesso anche attraverso la nomenclatura musicale, accostando due note: La-Sol, «Lasso».

¹⁵ Cit. in A. Coeurdevey, *Roland de Lassus*, p. 390.

¹⁶ Il primo genere è esemplificato dalla raccolta forse più celebre e più enigmatica del musicista, le *Prophetiae Sybillarum*, pagane e cristiane, ardue e sensuali al tempo stesso; il secondo dall'ultima composizione di Lasso, le *Lagrime di San Pietro*. Lo spirito decisamente indipendente del nostro musicista si mostra anche in alcune scelte artistiche inusuali: nel corso di una grande festa di nozze alla corte di Baviera, nel 1568, Lasso fa per esempio eseguire due Madrigali di compositrici: Maddalena Casulana (passata alla storia anche per essere la prima donna di cui sia stata pubblicata una composizione, nel 1566) e «Madonna Caterina». Si veda A. Coeurdevey, *Roland de Lassus*, p. 158.

¹⁷ Basta citare l'imponente serie di Messe scritte sulla canzone profana *L'homme armé* dai massimi compositori del Quattro e Cinquecento (Dufay, Ockeghem, Josquin, Obrecht, Morales, Palestrina, per citarne solo alcuni).

¹⁸ Ossia «Io non mangio maiale»!

¹⁹ «Un giovane monaco uscì dal convento, / incontrò una piccola suora di bell'aspetto / e si avvicinò per chiederle / se ella voleva *brinbaler* / o danzare a piccoli passi. / Ahimè, buon Dio, voi non *brinbalerete*, monaco. / Ehi, monaco, cosa vuol dire *brinbaler*? / Mia giovane signora, baciare e abbracciare / nella nostra religione / noi chiamiamo *brinbaler* / l'uno accanto all'altra, nudi, tra due lenzuola. / Ahimè, buon Dio, voi non *brinbalerete*, monaco» ecc. (la parola *brinbaler* è, ovviamente, intraducibile).

²⁰ «Udite la notizia! Il contadino di 'Chiesadasino', egli ha una grassa oca» ecc.

²¹ In A. Coeurdevey, *Roland de Lassus*, p. 232.

²² Non sarà inutile specificare che, come la maggior parte dei suoi contemporanei, Lasso scrive solo musica vocale (che nel Cinquecento era considerata il genere più importante e prestigioso): non ci è rimasto neanche un suo brano strumentale, nell'ambito di una produzione che comprende parecchie centinaia di composizioni.

²³ Il termine «bemolle» deriva proprio dal latino *B molle*, segno della notazione alfabetica medievale.

2.

La danza d'Europa

Tra tutti i generi musicali, la danza è forse quello che migra con più facilità, si sposta da un luogo all'altro e si adatta rapidamente alle caratteristiche delle diverse culture. Lo vediamo ancora, molto chiaramente, nel mondo musicale di oggi. Senza dubbio questa grande adattabilità dipende dalle caratteristiche del genere: la danza è basata sul ritmo, sulla pulsazione, sulla ripetizione, quasi sempre senza un testo verbale. E poi ha una funzione socializzante, unisce le persone – gruppi ma anche e soprattutto coppie, un uomo e una donna – attraverso il linguaggio del corpo e del movimento. Il viaggio di una singola danza in diversi luoghi e paesi è un fenomeno comune e antichissimo, e non a caso ancora oggi si discute se l'origine di una certa danza vada ritrovata in Italia o in Francia, o se il nome della quattro-cinquecentesca Pavana derivi da una contrazione di «Padovana» (danza «alla padovana», quindi: l'ipotesi più accreditata) o da un'espressione spagnola che indicherebbe una «danza del pavone». Lo spostamento e la diffusione anche capillare di una singola danza può essere rapidissimo, e coprire una distanza – geografica e culturale – immensa: la Sarabanda, danza lenta seicentesca di cui torneremo a parlare più avanti, secondo alcuni giunse in Europa dal Messico, nel corso del XVI secolo; ma c'è anche chi fa notare che «Zarabanda» è il nome di una danza bantu.

È un genere che viene spesso trasmesso in forma orale, e nel quale quindi l'improvvisazione, l'adattamento estemporaneo a un contesto specifico (sociale, strumentale, acustico), ha grande importanza. Ma nel corso del Cinquecento europeo la danza attraversa un'evoluzione fondamentale, che riguarda diversi aspetti collegati tra loro. È l'epoca in cui nascono la stampa e l'editoria musicale, come già sappiamo; e tra le varie pubblicazioni compaiono ben presto anche raccolte di danze²⁴. Com'è evidente, il fatto di

pubblicare una danza rende necessario formalizzarla, almeno in parte: fissare il ritmo, il basso, la melodia, e rendere espliciti questi elementi attraverso la notazione musicale. Il risultato è che la musica di danza accresce gradualmente il proprio prestigio, interessa una fascia di pubblico sempre più varia e altolocata. Nel Quattrocento gli esecutori che si dedicavano a questo genere (i «menestrelli») venivano definiti da più di un teorico *faex musicorum*, feccia dei musicisti²⁵. A metà del secolo successivo la musica da ballo trova posto nei manuali strumentali e nelle Accademie, è considerata un genere che possono praticare anche i dilettanti colti.

Le pubblicazioni di danze ci mostrano un aspetto interessantissimo, che sicuramente riflette la pratica musicale dal vivo: spesso troviamo più danze collegate, che creano quindi un piccolo ciclo strumentale, una successione di brani complementari e contrastanti. La raccolta di Dalza del 1508, per esempio, specifica nella prefazione che «tutte le pavane hanno el suo saltarello e piva»; qualche anno più tardi, una raccolta pubblicata in Francia²⁶ testimonia per la prima volta la pratica di accostare alla Pavana un'altra danza, la Gagliarda: un'accoppiata che a partire da questo momento ricorrerà spesso nella musica strumentale cinquecentesca. Tali piccoli gruppi di danze sono oggi considerati i primi esempi, in embrione, di una forma che nel corso dei due secoli successivi conoscerà un'enorme popolarità, e sarà denominata con il termine francese *Suite* («seguito», successione di brani), dato che unisce e mette a confronto tra loro più danze.

Ma c'è di più: tutte le danze menzionate avevano origini e connotazioni diverse. Il Saltarello è una danza tipica dell'Italia centrale, mentre l'origine della Gagliarda è ancora più controversa di quella della Pavana: per qualcuno è lombarda, per altri invece è francese (il nome alluderebbe quindi alla «Gallia»). Per fare un altro esempio di simili migrazioni, nel corso del secolo appare contemporaneamente in Francia, in Inghilterra, nelle Fiandre una danza che prende di volta in volta il nome di *Allemande*, *Alman*, *Almayne*, ossia «tedesca»; essa corrisponde a quella che per i musicisti tedeschi era semplicemente *Tanz*, o *Ballett* (e gli italiani la chiameranno Balletto, o «Bal tedesco»): la nuova denominazione fa quindi riferimento proprio all'origine, alla provenienza. Il repertorio di ballo diventa un campo nel quale far parlare tra loro luoghi e culture differenti, accostando danze che hanno storie, ritmi, movenze diversissimi tra loro.

Nel Cinquecento prende forma un processo graduale di definizione stilistica

e formale – e al tempo stesso di emancipazione e ascesa sociale – delle diverse danze. Processo che ha almeno due conseguenze, entrambe molto significative.

Da una parte, le danze si fanno sempre più stilizzate, diventano vere e proprie forme strumentali che possono essere eseguite come semplici brani da camera, ossia senza coreografia e senza ballerini, mantenendo per così dire solo una facciata della funzione originaria. Si moltiplicano quindi le raccolte di danze dal carattere virtuosistico scritte per strumenti a tastiera, come il clavicembalo e il virginale inglese²⁷.

Dall'altra parte, man mano che vengono elaborate e «nobilitate», le diverse danze entrano a far parte del repertorio dei balli di corte: se ne occupano grandi coreografi, se ne codificano i passi, si insegnano e si diffondono, in particolare tra l'aristocrazia. Ciò accade soprattutto in Francia, un paese tradizionalmente innamorato del ballo e della danza²⁸. Sarabande, *Tanzen* e Correnti vengono progressivamente gallicizzate: diventano *Sarabandes*, *Allemandes*, *Courantes*, a volte cambiando totalmente carattere (è il caso della Sarabanda, che si ballava inizialmente in Spagna e veniva condannata dai moralisti come una danza lasciva, sfrenata e volgare, ma che nelle mani dei coreografi e dei musicisti francesi diventerà invece un ballo lento e solenne). All'inizio del Seicento il modello della danza di corte è già prevalentemente francese, e lo diventerà in modo esclusivo nella seconda metà del secolo, con l'enorme sviluppo della danza e della coreografia alla corte di Luigi XIV, grande appassionato e ottimo ballerino.

In effetti nella seconda metà del Seicento l'influenza culturale della Francia è fortissima, in ogni parte d'Europa: la Pace di Westfalia, con cui si conclude la Guerra dei Trent'anni (1648), inaugura una fase di decisa egemonia politica francese che durerà circa un secolo. Alla Francia guardano in particolare i numerosissimi staterelli tedeschi, usciti in condizioni disastrose dalla guerra: per loro è fondamentale ricostruire una cultura e un'identità, e il modo più rapido ed efficace per farlo è senz'altro quello di importare le manifestazioni più prestigiose della cultura dominante del tempo. In una sorta di accesa competizione locale, duchi, margravi, principi invitano coreografi e musicisti francesi nelle proprie corti. Conversare in francese diventerà un segno di distinzione per qualunque aristocratico tedesco, e la danza di corte francese, considerata la quintessenza dell'eleganza e del *bon ton*, si diffonde ovunque in Germania. Allo stesso tempo, numerosi musicisti tedeschi si

recano in Francia per studiare e familiarizzarsi con lo stile musicale: il più noto tra questi è Georg Muffat (1653-1704), che suona il violino a Parigi, sotto la direzione di Lully, per poi riportare in patria l'esperienza acquisita (dopo essere stato, tra l'altro, a Praga e a Roma). Muffat è un artista dalla vocazione internazionale: accompagna la pubblicazione delle sue composizioni – prevalentemente danze, com'è ovvio, ma anche Concerti nel nuovo stile italiano appreso direttamente a Roma da Corelli – con lunghe e interessanti prefazioni in quattro lingue (latino, tedesco, italiano e francese), e giunge a dichiarare l'esplicita volontà di avvicinare tra loro i paesi europei attraverso la musica, contro ogni divisione politica e militare:

Dal momento che ho cominciato la mia carriera in Francia con i più esperti maestri dell'arte musicale, mi rendo conto che potrei essere accusato di favorire quella nazione oltre il dovuto, e che in quest'epoca di guerre con la Francia potrei essere considerato indegno delle orecchie tedesche, tanto bendisposte. [...] Le armi di guerra e le ragioni che le fanno impugnare sono ben lontane da me; le note, le corde, e le dolci melodie guidano il mio percorso, e quando unisco la maniera francese con quella tedesca e italiana, non lo faccio per cominciare una guerra ma forse, al contrario, per preludere all'unità, alla dolce pace, che tutti i popoli desiderano²⁹.

C'è bisogno di specificarlo? È una dichiarazione incredibile, attuale e modernissima³⁰. Forse mai, nella storia della musica, lo spirito multiculturale si era espresso con tanta chiarezza. Il primo fascicolo della raccolta *Florilegium Secundum* di Muffat (1698) esemplifica in modo ideale tale spirito, visto che comprende titoli come *Entrée d'Espagnols*, *Air pour des Hollandois*, *Gigue pour des Anglois*, *Gavotte pour des Italiens* e *Menuet pour des François*.

In questo periodo, insomma, i musicisti tedeschi cercano di creare una sintesi dei diversi stili, mentre invece le due tradizioni dominanti – per ragioni diverse e in generi diversi – dell'epoca, quella italiana e quella francese, sono rivali acerrime. Fosse per i musicisti italiani e francesi, le due tradizioni resterebbero probabilmente impermeabili l'una all'influsso dell'altra³¹.

Un altro nome importante nello sviluppo del nostro percorso multiculturale è quello di Johann Jacob Froberger (1616-1667), che nasce a Stoccarda e viaggia in gran parte d'Europa: è allievo di Frescobaldi a Roma, lavora a Bruxelles, a Parigi, in Inghilterra. Non è quindi un caso che proprio a lui sia dovuta la definitiva formalizzazione della *Suite* come un insieme di danze specifiche. Quasi tutte le *Suites* clavicembalistiche di Froberger sono

costituite da quattro diverse danze, in successione: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*³².

Abbiamo già incontrato l'*Allemande*, o *Alman*, o *Bal tedesco*: specificherò qui che si tratta di una danza di andamento lento o moderato, in ritmo binario.

La *Courante* ha due diverse tradizioni, quella italiana («Corrente», usata per esempio da Frescobaldi, maestro di Froberger) e quella francese; piuttosto differenti tra loro, ma generalmente accomunate dal metro ternario e dall'andamento scorrevole, come del resto dice il nome.

La *Sarabande*, come sappiamo, ha probabilmente un'origine esotica. Arriva comunque in Europa tramite la Spagna, e cambia carattere e andamento nell'ambito della danza di corte francese: è la più lenta e solenne delle danze che compongono la *Suite* seicentesca.

La *Gigue*, infine, è una danza veloce in ritmo ternario, ed è la versione stilizzata di una tipica danza popolare britannica, la *Jig*³³.

Le *Suites* di Froberger sono quindi una stupefacente fusione di stili, nazionalità, influssi: uniscono danze originarie di paesi diversi – Germania, Francia, Italia, Spagna, Inghilterra (senza voler prendere in considerazione i precedenti «esotici» della *Sarabanda*) –, rielaborate e stilizzate essenzialmente in ambito francese, e infine riunite da un musicista tedesco! Una nuova visione multiculturale, un altro evidente dialogo tra nazioni, culture e – non meno importante – strati sociali diversi.

Qualcuno potrebbe pensare che questa innovazione compositiva, che non è incentrata sul linguaggio parlato ma semplicemente sul suono e sul ritmo, non abbia lo stesso intento universale, la stessa varietà e peso dialettico del *Viersprachendruck* di Orlando di Lasso: e in effetti non è facile capire quanto la portata multiculturale della *Suite* potesse essere compresa a fondo dai contemporanei (in quest'epoca la musica strumentale, e ancor più la musica da ballo, era vista infatti come un genere secondario). Sta di fatto che la nuova forma ebbe un successo travolgente, e conquistò l'Europa musicale, adattandosi in genere alle tradizioni locali e quindi sottolineando ulteriormente il carattere di dialogo e confronto insito nella concezione stessa della *Suite*. Nei decenni successivi *Suites* di danze (o *Partite*, o *Sonate da camera*, come preferiranno chiamarle gli italiani: si tratta comunque della stessa forma) verranno infatti composte da musicisti tanto diversi e lontani tra loro come Purcell, Corelli, Bach, Händel.

Pur non essendosi mai mosso dall'Inghilterra, Henry Purcell (1659-1695) è

un musicista che ama fondere gli stili e le suggestioni formali più varie: la più famosa delle sue opere, *Dido and Aeneas*, oltre a essere un gioiello di finezza drammatica e di resa musicale della lingua inglese, mostra allo stesso tempo una formidabile commistione di elementi teatrali italiani (i Recitativi, le Arie³⁴) e francesi (i Cori e le Danze). Le sue *Suites* clavicembalistiche furono pubblicate dopo la morte, nel 1699, e hanno diverse caratteristiche originali. Nessuna di esse rispetta fino in fondo lo schema quadripartito di Froberger, anche se la maggior parte comprende una *Almand*, una *Corant* e una *Saraband*. Curiosamente, proprio la danza di origine inglese, la *Gigue*, è assente nella raccolta, ma in qualche caso viene sostituita da un altro tipico ballo britannico, l'*Hornpipe* («Cornamusa»)³⁵.

In questi brani, proprio come succede nelle *Sonate da camera* di Arcangelo Corelli (sempre della fine del XVII secolo, scritte per due violini e basso), il compositore aggiunge spesso delle danze nuove: Purcell ama variare lo schema classico con l'aggiunta del *Menuet* francese, Corelli invece inserisce volentieri una *Gavotta* (un'altra danza stilizzata, di origine probabilmente provenzale). Tutte le *Suites* di Purcell, e gran parte delle *Sonate* corelliane, cominciano inoltre con un *Prelude* (Preludio) introduttivo, che non ha carattere di danza. La *Suite* insomma è una forma mobile, cambia aspetto, successione e varietà delle danze e dei brani nelle mani dei diversi compositori.

Grazie anche e soprattutto alle opere dei musicisti qui sopra nominati – Froberger, Muffat, Purcell, Corelli – la moda della *Suite* divampa, letteralmente: nella prima metà del Settecento non c'è quasi compositore che non ne scriva. Le più note sono comunque quelle dei due più importanti nomi dell'epoca, Bach e Händel. E a dire il vero sono piuttosto diverse tra loro.

Possiamo dire che le *Suites* di Händel, con qualche notevole eccezione, sono più arcaiche, e nell'insieme indubbiamente meno ambiziose rispetto a quelle di Bach. In molti casi esse si limitano alla successione delle quattro danze «canoniche», quelle formalizzate da Froberger mezzo secolo prima; ci sono comunque *Suites* che mostrano un tratto personalissimo, sono costituite da un numero maggiore di brani e inseriscono accanto alle danze più classiche Minuetti e Gavotte, o pezzi dal carattere più severo come Fughe, Ciaccone e Passacaglie³⁶. In qualche caso comprendono perfino delle Arie con variazioni: evocano cioè il campo della musica vocale, inserendolo nel territorio essenzialmente ritmico della *Suite* attraverso il gesto virtuosistico

strumentale. Il più famoso brano clavicembalistico di Händel è proprio una di queste Arie, il cosiddetto «Fabbro armonioso» (*The harmonious blacksmith*), con cinque splendide variazioni.

Ma l'indiscusso punto culminante del genere, per la complessità, la varietà e il dialogo incessante tra diverse tradizioni musicali, sono le *Suites*, le *Partite* (definizione tedesca), le *Ouvertures*³⁷ di Johann Sebastian Bach. Bisogna ammetterlo: non siamo abituati a pensare a Bach, al severo compositore protestante e speculativo che scrive la *Passione secondo Matteo*, la *Messa in si minore*, l'*Arte della Fuga*, le *Variazioni Goldberg*, come a un musicista «leggero», interessato alla danza e alla musica di intrattenimento, per quanto raffinata; e in effetti la complessità di scrittura di molte sue danze è senza confronti. Eppure, tra tutti i musicisti dell'epoca Bach è quello che compone il maggior numero di *Suites*, esplorando la versatilità di questa forma negli ambiti strumentali più vari: il catalogo bachiano comprende infatti raccolte di danze per clavicembalo, per violino, per violoncello, per flauto, per liuto, perfino per orchestra.

È impossibile esaminare, anche per sommi capi, questo *corpus* gigantesco. Ciò che mi interessa qui è sottolinearne il carattere di sintesi culturale, la conciliazione di stili e forme, la costruzione, così tipica del compositore, di un complesso mondo espressivo che in un certo senso ricapitola l'intera storia del genere. Le quattro danze di base della *Suite* seicentesca – *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue* – formano l'ossatura, il tessuto strutturale di quasi tutte le raccolte di Bach. A queste il compositore aggiunge di volta in volta, da un brano all'altro e con una fantasia e una varietà prodigiose, l'intero repertorio delle danze stilizzate francesi sei- e settecentesche: *Menuet*, *Bourrée*, *Gavotte*, *Passepied*, *Rondeau*, *Loure*, *Forlane*, *Polonaise*, perfino una rarità come la *Badinerie* (nella *Seconda Ouverture* per orchestra). Ma Bach non si ferma qui: seguendo e sviluppando l'esempio di tanti suoi contemporanei e predecessori, inserisce nel tessuto della *Suite* suggestioni sia vocali che puramente strumentali, portandole a un livello di complessità inaudito. Nel grande ciclo delle sei *Partite* per clavicembalo il brano introduttivo diventerà terreno di sperimentazione apertamente, dichiaratamente multiculturale, richiamandosi di volta in volta fin dal titolo all'opera italiana (*Sinfonia*), al teatro di corte francese (*Ouverture*), alla pratica improvvisativa strumentale, anche organistica (*Fantasia*, *Toccata*, *Praeambulum*). La forma mobilissima della *Suite* bachiana si presta anche

all'inserimento di monumentali cicli di variazioni (la celeberrima Ciaccona della *Seconda Partita* per violino solo), di Arie, di brani più imprevedibili e «teatrali» fin dal titolo (*Capriccio, Burlesca, Scherzo, Echo*).

Bach insomma riassume nelle sue opere una tradizione secolare, ne esalta ogni caratteristica e ogni possibilità, dalla varietà degli stili al dialogo tra le differenti culture, conduce la forma della *Suite* agli esiti più alti e complessi.

Con i capolavori di Bach, la storia della *Suite* sembra conclusa. I compositori delle due generazioni successive, se si rivolgeranno a questa forma, la tratteranno come un arcaico esercizio stilistico (è il caso per esempio del frammento di *Suite – Ouverture, Allemande, Courante K. 399* – che Mozart comincia a scrivere nel 1782, lasciandolo incompiuto). Sia il periodo classico che l'Ottocento preferiranno alla varietà dell'antica forma la solida compattezza di gruppi di danze omogenee: le raccolte di Minuetti di Mozart, Haydn e Beethoven, i Valzer di Schubert e Chopin, le Mazurke e le Polacche dello stesso Chopin, le Danze ungheresi di Brahms, le Danze slave di Dvořák, e così via. Il termine *Suite* si riaffaccerà solo alla fine del secolo, per definire una serie di danze o di singoli brani strumentali estratti da un Balletto o da un lavoro teatrale più ampio (la *Suite* dello *Schiaccianoci* di Čajkovskij³⁸, o le due tratte da *L'Arlésienne* di Bizet, per esempio).

Ma nel XX secolo assistiamo a un'inattesa rinascita di questa forma venerabile, sulla spinta delle tendenze neoclassiche, di recupero del passato, che cominciano ad affacciarsi sulla scena musicale europea negli ultimissimi anni dell'Ottocento (ad esempio nella *Suite Bergamasque* e in *Pour le piano* di Debussy, due raccolte che contengono addirittura un *Menuet*, un *Passepied*, una *Sarabande*, naturalmente rivisitati in stile moderno), si fanno più evidenti negli anni della Prima guerra mondiale (*Suite op. 14* di Bartók, *Suite «Le tombeau de Couperin»* di Ravel) ed esplodono letteralmente nel dopoguerra. Nel giro di pochissimi anni appariranno infatti le due *Suites per piccola orchestra* di Stravinskij, la *Suite 1922* per pianoforte di Hindemith, la *Suite di Danze* di Bartók³⁹, le due *Suites* (op. 25 e op. 29) di Schoenberg, la *Suite lirica* di Berg, seguite a breve distanza, all'inizio degli anni Trenta, da composizioni come la *Suite per orchestra Jazz* di Šostakovič. Proviamo a leggere i titoli di alcuni brani e danze presenti in queste composizioni: *Napolitana, Española, Balalaika, Polka, Galop* (Stravinskij), *Marsch, Shimmy, Boston, Ragtime* (Hindemith), *Valzer, Polka, Foxtrot* (Šostakovič). È evidente: nella *Suite* novecentesca rinasce in un certo senso lo spirito

libero, disincantato e multiculturale della forma antica, ulteriormente arricchito dallo sguardo verso orizzonti più ampi, extraeuropei, ma temperato e corretto da una dose massiccia e corrosiva di ironia.

La cosa più sorprendente è che nel secolo scorso lo stesso fenomeno si può osservare in altre tradizioni musicali, che si appropriano a modo loro della *Suite* e la trasformano in un mezzo – non il solo, è bene specificarlo – per parlare con la tradizione colta occidentale, con la cosiddetta «musica classica»: basterà citare l'esempio delle splendide *Suites* di Duke Ellington. È la prova della vitalità della *Suite*, della forza della danza come veicolo di scambio e interazione tra le diverse culture, e della persistente validità delle idee che hanno dato vita a questa forma quasi quattrocento anni fa.

Per approfondire

Nelle *Suites* di Froberger troviamo spesso un collegamento tra le prime due danze: la *Courante* si presenta come una sorta di variazione libera dell'*Allemande* – il tema è lo stesso, ben riconoscibile, ma cambia ritmo da una danza all'altra, passando dall'articolazione binaria a quella ternaria. Si tratta di un modo tradizionale di collegare due danze tra loro, ben documentato fin dal Cinquecento: la *Plaine and Easie Introduction to Practicall Music* di Thomas Morley (1597) spiega per esempio che molto spesso Pavana e Gagliarda erano messe in relazione attraverso la variazione ritmica – la musica della seconda danza era «ricavata» dalla prima: «After every pavan we usually set a galliard (that is a kind of musick made out of the other)». Nel *Primo libro di Toccate* (1637) Frescobaldi lega fra loro allo stesso modo, tramite la variazione, il Balletto (ossia l'*Allemande*, il *Bal tedesco*) e la Corrente⁴⁰. Anche da questo punto di vista Froberger realizza quindi un'opera di sintesi, riprendendo pratiche tradizionali e dando loro una forma stabile.

E infatti questa caratteristica si manterrà a lungo, fin dentro il XVIII secolo. Non ce n'è traccia, se non per sottilissimi accenni, nelle raccolte di danza di Bach⁴¹, ma ancora diverse *Suites* di Händel – per esempio la *Suite in Si bemolle Maggiore* HG II/ii/7, o la *Suite in re minore* HG II/ii/4 – collegano tra loro *Allemande* e *Courante*: la seconda è evidentemente una variazione della prima, ha un profilo melodico molto simile ma con un ritmo differente. E la variazione, nelle *Suites* di Händel, ricorre spesso negli ambiti più disparati: oltre alle Passacaglie, Ciaccone e Arie con variazioni di cui ho parlato più sopra, il compositore si diverte infatti di quando in quando a proporre piccoli cicli di variazioni su singole danze. Troviamo quindi una *Gavotte* con variazioni nella *Suite in Sol* HG II/ii/8, un *Minuet* con variazioni nella *Suite in re* HG II/ii/3, e la famosa *Sarabande* variata della già citata HG II/ii/4.

Come si è visto, la *Suite* può anche dialogare con altre tradizioni strumentali: molte Sonate da camera di Corelli comprendono un Adagio, una sorta di provvisoria sospensione del ritmo e della pulsazione, che porta per un attimo la *Suite* lontano dal mondo della danza e la avvicina invece all'ambito più serio e austero di quella che all'epoca si chiamava *Sonata da chiesa*, un genere di musica strumentale pura. Händel introduce in qualche caso ben due brani puramente strumentali, un *Prélude* e un *Allegro* fugato, prima della serie di danze.

Le esplorazioni al confine tra i due ambiti che troviamo nelle grandi *Suites* bachiane sono anche più complesse: basterebbe citare i *Préludes* introduttivi fugati delle sei *Suites inglesi*, molto più estesi e ambiziosi rispetto ai brani che aprono le raccolte di danza dei suoi predecessori. Nel capitolo 4 avremo modo di approfondire ulteriormente l'esame delle *Suites* del compositore di Eisenach occupandoci della più ambiziosa tra tutte, l'*Ouverture francese* BWV 831.

²⁴ Tra le primissime, particolarmente importante la raccolta per liuto pubblicata a Venezia nel 1508, presso Petrucci, da Joan Ambrogio Dalza, che contiene «Calate alla spagnola», «Pavane alla veneziana e alla ferrarese», Saltarelli, Pive.

²⁵ Vedi ad esempio D. Kämper, *La musica strumentale nel Rinascimento*, p. 175.

²⁶ *Six Gaillardes et six Pavanes*, 1529, pubblicate da Pierre Attaingnant a Parigi.

²⁷ Basterà citare un esempio davvero significativo: il *My Ladye Nevells Booke of Virginal Music* (1591) di William Byrd, uno dei massimi musicisti del secolo, che comprende tra gli altri brani una *Almaine* e ben dieci coppie di *Pavian* e *Galliarde*.

²⁸ Ancora a fine Ottocento un'opera italiana per avere successo in Francia doveva comprendere

estese modifiche, tra cui l'inserimento obbligatorio di danze. Perfino l'*Otello* di Verdi dovette comprendere un'ampia serie di Ballabili, composti appositamente e aggiunti all'azione del terzo atto, per la prima rappresentazione parigina.

²⁹ Dedicata del *Florilegium Primum*, 1695, in D.K. Wilson (a cura di), *Georg Muffat on Performance Practice*, p. 13.

³⁰ Per quanto in un certo senso emblematica dello spirito di un'epoca segnata, forse come nessun'altra in precedenza, proprio dai ricorrenti trattati di pace (che spesso venivano celebrati anche attraverso spettacolari brani musicali d'occasione, come la famosa *Musica per i reali fuochi d'artificio* di Händel, 1749).

³¹ Una rivalità che proseguirà nel secolo successivo, e che è all'origine delle numerose diatribe che accenderanno la musica francese settecentesca, come la famosa *Querelle des bouffons* – essenzialmente incentrata sulla contrapposizione tra opera buffa italiana e opera seria francese – o la successiva disputa tra i fautori di Gluck e quelli di Piccinni. Vedremo nel capitolo 4 il tentativo di Couperin, senza precedenti in Francia, di unire e far dialogare tra loro le due culture.

³² Non sappiamo se l'ordine delle quattro danze sia effettivamente una scelta di Froberger, visto che ci restano pochissimi autografi. Ma la sua influenza è comunque riconosciuta già dai contemporanei. Da notare che la successione di quattro movimenti in tempo contrastante, lento-veloce-lento-veloce, è tipica anche di altri generi musicali dell'epoca come la Sonata da chiesa.

³³ William Kempe, uno degli interpreti più celebri dei lavori teatrali di Shakespeare, era rinomato in particolare per l'esecuzione di *Jigs* vivacissime, cantate e danzate.

³⁴ L'influenza italiana si mostra in modo particolare nell'Aria più celebre dell'opera, quella conclusiva di Didone, che è sviluppata secondo la tradizione del Lamento operistico su basso ostinato discendente, essenzialmente formalizzato da Claudio Monteverdi (*Lamento della Ninfa*, 1638) e dal suo allievo Francesco Cavalli (per esempio nell'*Egisto*, 1643). Ma Purcell introduce comunque una novità geniale, che differenzia decisamente quest'Aria rispetto ai Lamenti composti dai suoi predecessori: il «ciclo» del basso, infatti, ossia la frase destinata a essere ripetuta, è asimmetrico, dura cinque battute invece delle quattro che l'ascoltatore si aspetterebbe. Il risultato è che le frasi del canto e quelle del basso non coincidono quasi mai, quando il basso termina il suo ciclo la voce è a metà di una frase, e viceversa. Poche volte la musica è riuscita in modo altrettanto preciso, e altrettanto commovente, a esprimere l'esperienza di un dolore che ci invade completamente ma che non si afferra, e sembra non avere mai fine.

³⁵ Le due danze sono spesso menzionate insieme nei trattati inglesi.

³⁶ È un peccato non avere lo spazio per parlare della Passacaglia, della Ciaccona, del Passamezzo, della Follia e di altre tipologie simili che, nate come semplici formule di danza, si sono progressivamente trasformate in elaborati cicli di variazioni su basso fisso ostinato.

³⁷ Bach chiama *Ouverture* le raccolte di danza che cominciano con un ampio brano dal carattere «sinfonico» che si richiama all'*Ouverture* teatrale francese (quella codificata da Lully nelle sue opere): l'*Ouverture alla maniera francese BWV 831*, di cui parlo nel capitolo 4, e le quattro *Ouvertures* per orchestra.

³⁸ Questo notissimo brano costituisce un curioso esempio di multiculturalità, visto che accosta – sia pure con un tono fiabesco e distaccato – una Danza russa, una Danza araba, una Danza cinese e un Valzer.

³⁹ Di questa composizione, che è una sorta di manifesto multiculturale, parlerò a fondo nel capitolo 9.

⁴⁰ Le danze di Frescobaldi ci mostrano tra l'altro come all'inizio del Seicento fosse già utilizzata quella che oggi consideriamo la tipica forma di danza: il brano è diviso in due parti, la prima delle quali va dal tono principale alla Dominante (o al relativo Maggiore, se la danza è in modo minore), mentre la seconda compie il percorso inverso.

⁴¹ Anche se l'uso della tecnica di variazione di per sé, nelle *Suites* bachiane, è molto diffuso: a parte la Ciaccona, basta infatti ricordare i numerosi *Doubles*, versioni variate di una stessa danza, che Bach introduce (ad esempio nella prima e nella sesta *Suite inglese*).

3.

Come suona la musica dei popoli lontani?

Abbiamo esaminato finora alcuni grandi esempi di sintesi culturale attraverso la musica. Ma, a ben vedere, in tutti i brani di cui ho parlato nei due capitoli precedenti il dialogo si svolge tra culture, lingue, stili musicali europei, ossia all'interno di quella che oggi chiamiamo la tradizione musicale colta occidentale: Francia, Italia, Germania, Spagna, Inghilterra. Cosa succede quando questa tradizione si confronta con una cultura più distante, non europea e non cristiana?

La risposta è semplice: per lungo tempo, fino al XIX secolo, le culture extraeuropee sono rappresentate – e non solo in ambito musicale, naturalmente – in modo grottesco e deformato. Mentre la musica italiana, francese, tedesca dialogano tra loro, si arricchiscono reciprocamente, si sviluppano traendo spunto l'una dall'altra – e spesso nonostante le guerre e le tensioni politiche –, la musica degli ebrei, dei turchi, degli arabi, dei cinesi viene invece quasi sempre restituita agli ascoltatori occidentali come «sbagliata», stonata e astrusa.

Si capisce quindi perché alcune tendenze critiche recenti, quelle dichiaratamente *politically correct* a cui ho fatto riferimento nell'Introduzione, abbiano concentrato molte indagini proprio su questo campo, visto che per secoli la rappresentazione dell'«Altro», delle culture extraeuropee, è stata – oggettivamente – volta a discriminare, a distanziare, a ridicolizzare⁴².

A ben vedere, però, il grottesco e la deformazione non sono affatto categorie musicali riservate solo ed esclusivamente alle culture «altre»: il periodo tra fine Cinquecento e inizio Seicento, per esempio, vede proliferare un gran numero di composizioni comiche (spesso irresistibili) in cui si mischiano

lingue diverse, dialetti, versioni maccheroniche e storpiate dell'italiano aulico e del latino, sul modello della Commedia dell'arte.

Nel 1597 il modenese Orazio Vecchi pubblica la «Comedia armonica a cinque voci» *L'Amfiparnaso*, singolarissima trasposizione in forma madrigalistica di una sorta di piccola, schematica Commedia dell'arte (per aiutare il lettore a comprendere il contesto artistico, dirò che siamo in un periodo di intense sperimentazioni che riguardano il rapporto tra la musica, la poesia, la rappresentazione scenica: solo tre anni più tardi nascerà, a Firenze, il teatro d'opera vero e proprio). Tra i protagonisti ci sono maschere come Graziano e Pantalone (che si esprimono in dialetto bolognese e veneziano), servitori come Pierulin e Francatrippa (che parlano in bergamasco), macchiette come il Capitan Cardone, sorta di *Miles gloriosus* spagnolo, accanto a personaggi «seri» che si esprimono essenzialmente in italiano letterario. La trama prevede che a un certo punto Francatrippa vada «a gli Hebrei a porr'un pegno», e che da dentro «una Babelle s'ode di voci, e orribili favelle» («Ahi Baruchai, Badanai, Merdochai, an Biluchan, Ghet milotran, la Baruchabà»); ma si tratta di un episodio in mezzo a tanti, che Vecchi rende tra l'altro senza particolari deformazioni musicali⁴³. Gli ebrei sono pienamente inseriti nel generale contesto comico e grottesco della composizione, e perfino le loro storpiature linguistiche («O Samuel, venit à bess, Adanai che l'è lo Goi ch'è venut con lo Moscogn») corrispondono agli identici strafalcioni che gli altri personaggi riservano allo spagnolo, al bergamasco, allo stesso italiano. Il ridicolo e pomposo Dottor Graziano vuole cantare un «Madrigal gentile» per corteggiare la figlia di Pantalone, ma non riesce a fare altro che deturpare – in una sorta di curioso miscuglio dialettale bolognese-napoletano – la musica e le parole di un famoso Madrigale di Cipriano de Rore, un «classico» composto cinquant'anni prima:

Ancor che col partire
Io mi senta morire,
Partir vorrei ogn'or, ogni momento
Tant'è 'l piacer ch'io sento
De la vita che acquisto nel ritorno.
(Rore)

Ancor ch'al parturire
Al se stent'a murire,
Partir vorrei agn'hor senza tormiente,
Tant'è 'l piaser, Vincenze,

L'acquavita m'ha pist' e pur ai torne.
(Vecchi)

Per Vecchi, quindi – e per molti suoi contemporanei – il comico e il grottesco possono manifestarsi a tutti i livelli e in ogni stile, nel dialetto delle classi più povere e nella lingua delle culture «altre» come nelle forme più nobili e nella lingua letteraria. È vero però che lo specchio deformante nel quale si riflettono gli elementi della cultura musicale occidentale ha davanti a sé un oggetto non deforme, un modello ben identificato (un Madrigale colto, per esempio); nel caso della musica ebraica – o ancor più di quella araba o turca, che quasi nessuno all'epoca aveva la possibilità di ascoltare dal vivo – c'è solo lo specchio, solo l'immagine deformata.

Il primo genere musicale occidentale in cui viene esplicitamente rappresentata una cultura extraeuropea è probabilmente la *Moresca*: una danza, documentata fin dal tardo XIV secolo, in cui parte dei ballerini si dipingeva la faccia di nero. Una «Danza dei mori», insomma, non legata a un popolo o una cultura particolare. Due secoli più tardi prenderà lo stesso nome un raro e singolare genere vocale, frequentato tra gli altri dal nostro Orlando di Lasso. Le *Moresche* di Lasso sono brani davvero unici, visto che raffigurano musicalmente piccole scene quotidiane nella comunità degli schiavi africani di Napoli: la scrittura vocale è raffinata, a sei voci; il ritmo è vivacissimo, mosso e vario, e soprattutto la lingua è un miscuglio di dialetto napoletano e di inflessioni africane – è caratteristica, in particolare, la deformazione in -a della vocale conclusiva delle parole maschili. Si possono perfino considerare le *Moresche* come un ciclo, dato che in quasi tutti i brani ricorrono gli stessi personaggi, Lucia, *Giorgia* (Giorgio), *Martina* (Martino); il tono è colloquiale, e mette spesso in scena vivaci battibecchi e litigi amorosi:

IL GALLO: Chichilichì! Cucurucù!

LUCIA: U scontienta, u beschina, u sprotnata me, Lucia! Non sienta Martina galla cantara?

MARTINO: Lassa cantà, possa clepare, porca te, piscia sia cicata! Ia dormuta, tu scitata. Ba con dia, non bo più per namolata.

LUCIA: Tutta notte tu dormuta, mai a me tu basciata. [...]

L'intento è comico, senza dubbio; ma secondo alcuni studiosi non è puramente e superficialmente grottesco, anche perché i testi mostrano una conoscenza piuttosto approfondita della lingua e dei costumi degli schiavi⁴⁴. La curiosità, del compositore e dell'anonimo autore dei testi, verso i

protagonisti si affaccia di quando in quando nei brani, e si riflette nella veste musicale, nella ricchezza ritmica, nell'irresistibile andamento cantilenante e incantatorio di certe frasi. Intendiamoci: è senz'altro legittimo considerare le *Moresche* come espressione di una cultura dominante, come modalità di rappresentazione «deformata» e stereotipata dell'Altro, e come un sottile mezzo di controllo (estetico, e quindi sociale); ma se le osserviamo esclusivamente da questo punto di vista rischiamo di perdere per strada molta della bellezza, della forza innovativa, dell'arguzia e della curiosità intellettuale e umana⁴⁵ che Lasso profonde in queste composizioni (e in più, naturalmente, gran parte del divertimento e del sorriso).

Nel corso del Seicento la musica occidentale si confronta con un Altro minaccioso, potente e aggressivo: l'Impero ottomano, i «turchi». Alla fine del secolo, nel 1683, gli Ottomani arriveranno ad assediare Vienna, la capitale dell'impero; ed è solo con la Pace di Carlowitz (1699) che la minaccia turca potrà dirsi davvero debellata per l'Europa cristiana. Non è quindi un caso che a partire dalla seconda metà del Seicento si moltiplichino brani musicali, opere, balletti in cui è presente, in modo più o meno pronunciato, una componente turca, una rappresentazione musicale dell'ottomano. È una tendenza che avrà lunga vita e diventerà una vera e propria moda verso la fine del secolo successivo (quando cioè i timori militari non erano che un lontano ricordo), culminando in lavori teatrali come *Ifigenia in Tauride* di Gluck (1779), *Il ratto dal serraglio* di Mozart (1782), *Abu Hassan* di Weber (1811), *Le rovine di Atene* di Beethoven (1812), *L'italiana in Algeri* e *Il turco in Italia* di Rossini (1813-14).

I primi esempi di questa nuova moda musicale appaiono in Francia, e il più conosciuto è senz'altro lo spassoso episodio della cerimonia turca di iniziazione a cui viene sottoposto monsieur Jourdain nel quarto atto del *Bourgeois gentilhomme* di Molière e Lully, deliziosa *Comédie-Ballet* composta nel 1670. La cerimonia in realtà è una farsa, destinata a dare una lezione al «borghese gentiluomo» e rimmetterlo al proprio posto: lo spettatore sa fin dall'inizio che i turchi non sono veri turchi ma francesi travestiti. Lully e Molière ci mostrano significativamente un Altro edulcorato, bonario e solo apparentemente minaccioso; esorcizzato, in una parola. Un Turco da operetta, diremmo oggi, reso in modo grottesco, attraverso un linguaggio che sembra italiano storpiato (Lully, ossia Giovanni Battista Lulli, in fondo era italiano, nato a Firenze nel 1632), una versione stereotipata, meno fresca e personale,

del linguaggio delle *Moresche* di Lasso, con i verbi all'infinito, gli ausiliari sbagliati, l'ossessiva desinenza in -a di tutte le parole maschili: «Star buon turca, Giourdina», «Ti non star furba, non star furfanta, donar turbanta», «Dara, dara, bastonnara», «Non tener honta, questa star l'ultima affronta», e così via⁴⁶. Ma anche il linguaggio musicale sembra seguire lo stesso principio: i fraseggi si fanno imprevedibili, molto spesso le sezioni danzate (che si alternano alle diverse invocazioni burlesche del *Mufti*, il capocerimonia) spezzano la regolarità ritmica.

Proprio questa irregolarità diventa progressivamente la cifra stilistica della rappresentazione musicale delle culture extraeuropee: gli «Altri», e in particolare i «turchi», vengono sempre più spesso raffigurati attraverso ritmi quadrati e irregolari, attraverso una musica piena di dissonanze, armonie e intervalli melodici eccentrici e proibiti dalla teoria compositiva⁴⁷. Una musica, insomma, che rivela una sorta di estetica al contrario – dichiara come *non* si deve fare musica, come gli ignoranti e i «selvaggi» possano solo rovinarla e renderla sgraziata. Per rappresentare il diverso lo si distanzia e deforma, affermando quindi in un certo senso la propria superiorità (musicale, quindi etica e culturale). Un procedimento che ricorda nell'ambito pittorico il modo in cui vengono spesso raffigurate le scene di flagellazione o di derisione di Cristo, dove i carnefici, i derisori – i «cattivi» – sono quasi sempre deformi e ghignanti (e non di rado sono pure raffigurati con un turbante in testa...).

Ma c'è un altro elemento musicale nella cerimonia turca del *Bourgeois gentilhomme* da sottolineare: in alcuni punti della partitura Lully specifica infatti «dançant & chantant avec plusieurs Instruments à la Turquesque». Diversi compositori, per creare un'atmosfera esotica, cominciano a prescrivere l'uso di strumenti «turcheschi», caratteristici, nel tessuto sonoro di un brano. Qui abbiamo a che fare con un vero e proprio dialogo strumentale: un confronto con una cultura diversa, che porta a un ampliamento delle possibilità sonore, un arricchimento timbrico. Secondo alcuni studiosi, l'uso di strumenti «turcheschi» a partire dalla seconda metà del Seicento sarebbe il primo esempio documentato e consapevole di inserimento di materiali sonori extraeuropei nella musica colta occidentale.

E quali sono questi strumenti turcheschi? Essenzialmente strumenti militari: triangolo, piatti, grancassa, ottavino. Quelli che usavano i giannizzeri, temutissimo corpo scelto di fanteria agli ordini diretti del sultano, e che

insieme ad altri strumenti a fiato venivano suonati durante le battaglie per dar forza alle truppe – e allo stesso tempo, soprattutto, per terrorizzare il nemico. Non a caso, quindi, gli elementi musicali turchi che l'Occidente accoglie nel proprio universo sonoro sono attinenti alla sfera militare, la sfera nella quale le due culture, ancora fino a tutto il XVII secolo, si confrontavano direttamente. E proprio questa atmosfera militaresca, ormai depurata dal pericolo reale – e quindi in un certo senso distanziata, resa mitica, evocativa –, diventerà un elemento caratteristico e ricorrente ogni volta che un compositore intende rappresentare la Turchia, o l'Oriente *tout court*. Molti dei brani teatrali che ho citato più sopra – *Ifigenia in Tauride*, *Il ratto dal serraglio*, *Le rovine di Atene*, *Abu Hassan* – comprendono in orchestra ottavino, triangolo, piatti e grancassa. Ma la moda delle «turcherie» militaresche va ben al di là dell'ambito teatrale: basta pensare al gran numero di «Marce alla turca» o di «Rondò alla turca» scritti nella seconda metà del Settecento e nei primi anni del secolo successivo⁴⁸. L'esempio più famoso di questo singolare genere è il finale della *Sonata per pianoforte K. 331* di Mozart, in cui il compositore imita letteralmente, attraverso la scrittura pianistica, l'effetto sonoro della strumentazione «turchesca»⁴⁹. Su alcuni pianoforti dell'epoca, ancora fino al secondo decennio dell'Ottocento, veniva addirittura inserito un particolare registro, azionato da un pedale, che metteva in azione un piccolo gioco di percussioni interno al corpo dello strumento: il registro «jannizzero» o «turco», per l'appunto.

Il ratto dal serraglio è probabilmente la più nota opera «turchesca», e ne conosciamo piuttosto bene la genesi grazie al gran numero di lettere in cui Mozart ne parla al padre, durante la composizione. Il progetto di «usare della musica turca» (ossia connotata dagli strumenti dei giannizzeri) è chiaro alla mente di Mozart fin dall'inizio, così come lo è l'idea di identificare attraverso la strumentazione turca un particolare personaggio: Osmin, guardiano del Pascià. Il cattivo dell'opera, che prorompe continuamente in esplosioni di rabbia verso i protagonisti cristiani (Belmonte e Pedrillo), dichiarando di voler loro «staccare la testa dal corpo, impalarli, bruciarli, spellarli»! In questi istanti della partitura la musica diventa parossistica, sgraziata, perde qualunque connotazione simmetrica, esce perfino fuori dai binari delle normali regole tonali⁵⁰.

Indubbiamente, quindi, nel *Ratto* Mozart riserva notevole spazio alla categoria del grottesco, della deformazione, per rappresentare il «selvaggio»

turco⁵¹. Ce ne rendiamo conto fin dalle battute iniziali dell'*Ouverture*, che giocano proprio sul rapporto tra simmetria e asimmetria per raffigurare musicalmente il confronto tra le due culture. Al di là dell'effetto, davvero folgorante, è difficile non interpretare questo inizio in modo programmatico, osservando come gli elementi «turcheschi» rompano simmetrie ed equilibri, si mostrino incapaci di rispettare le regole, creino una disarmonia complessiva nel tessuto e nel discorso musicale.

Ma ancora una volta, limitarci a prendere atto di questo procedimento, della volontà del compositore di affermare attraverso la musica una superiorità culturale, sarebbe a dir poco riduttivo. Nella musica di Mozart, infatti, il rapporto tra simmetria e asimmetria – che in verità si può trovare già in alcune composizioni giovanili – diventerà con il passare degli anni una caratteristica ricorrente, una strategia che permette al compositore di variare la prevedibilità del fraseggio, di sorprendere l'ascoltatore, di rendere più ambiguo, sfumato, complesso il processo musicale.

Alcune espressioni musicali «grottesche», insomma, possono diventare il punto di partenza da cui sviluppare innovazioni e sperimentare strade non battute, come dimostra un'altra «turcheria», il *Coro dei Dervisci nelle Rovine di Atene* di Beethoven⁵²: la melodia, che nelle intenzioni del musicista deve suonare «strana» e sbagliata dal punto di vista delle regole tonali occidentali, sembra anticipare atmosfere che ritroveremo per esempio in tanta musica slava, russa e ceca, della seconda metà dell'Ottocento.

È straordinario osservare quanto spesso queste deviazioni dalla norma ci appaiano attuali, moderne, vitalissime nel risultato musicale, anticipatrici di idee e tendenze molto posteriori.

Perché nell'affrontare l'Altro, il diverso da sé, il compositore non si limita a prendere le distanze, a stigmatizzare o a ridicolizzare: cerca anche di capire, di dare un senso a ciò che intende rappresentare attraverso la musica. Prova a confrontarsi, a conoscere – attraverso i suoni – e a condividere questa conoscenza, ed è quindi spinto a rendere l'Altro vivo e presente, a dargli una forma, a dialogare con lui (sia pure a volte in modo comico, o grottesco) e a estendere il dialogo anche all'ascoltatore.

Per approfondire

Vale la pena, intanto, di osservare più in dettaglio il rapporto tra simmetria e asimmetria (e quindi il confronto tra il mondo occidentale e il mondo turco) nell'*Ouverture del Ratto dal serraglio*. Gli archi, tipici strumenti della tradizione occidentale, annunciano un tema costruito da due frasi simmetriche, che si rispondono e si espandono. Di colpo entra, *forte*, il resto dell'orchestra (con gli strumenti «turcheschi» in evidenza), che tenta di chiudere l'arcata musicale senza però riuscirci perfettamente: gli archi suonano un periodo regolare, di otto battute; l'orchestra «turca» invece risponde con una frase asimmetrica di sei sole battute. A questo punto gli archi tentano di riprendere il discorso, ripropongono le otto battute simmetriche; l'orchestra risponde nuovamente, ma stavolta sbaglia i calcoli per eccesso, ampliando a sproposito la frase: dieci battute, invece delle otto che l'ascoltatore si aspetterebbe e che permetterebbero al discorso musicale di rientrare nei canoni del fraseggio e dell'equilibrio classici⁵³. Questi turchi non sono proprio capaci di scrivere musica, sembra volerci dire Mozart!

Ma come ho accennato nel testo principale, diverse composizioni dal carattere comico o satirico contengono trovate musicali incredibilmente nuove, che a volte anticipano tendenze posteriori anche di decenni: il *Musikalischer Spass* dello stesso Mozart – un brano del 1787 che prende ferocemente in giro l'incompetenza dei musicisti dilettanti – comprende istanti politonali (accordi sovrapposti in quattro diverse tonalità) e perfino una scala per toni interi⁵⁴, ossia materiali musicali che verranno utilizzati e sviluppati dai compositori della prima metà del XX secolo!

Un'ultima osservazione. *Mutatis mutandis*, le stesse strategie che abbiamo esaminato a proposito del grottesco e della rappresentazione delle culture extraeuropee si possono riscontrare in altri ambiti musicali: la resa di stati d'animo alterati (di rabbia, di follia), per esempio; o la resa di cataclismi, di perturbazioni dell'ordine naturale. Tanto i terremoti quanto le numerose «scene di follia» o di sonnambulismo del teatro d'opera vengono spesso realizzati in musica attraverso la rottura dei nessi logici, ritmici, sintattici. Händel rende la pazzia di Orlando, nell'opera omonima, attraverso l'inserimento improvviso (davvero straordinario, nel 1733!) di battute irregolari in 5/8 all'interno di un tessuto più simmetrico e scorrevole. Nella celeberrima scena di follia della *Lucia di Lammermoor*, un secolo più tardi, Donizetti userà strategie anche più elaborate (a partire dall'uso in orchestra di uno strumento anomalo e spettrale come la *Glasharmonika*, l'«armonica a bicchieri»). E a fine Settecento Haydn, per raffigurare musicalmente il terremoto (alla fine delle *Ultime sette parole di Cristo*) o il Caos originario (all'inizio della *Creazione*), immaginerà alcune delle soluzioni più originali, e più lontane dai canoni estetici, dell'intera sua carriera, nell'armonia, nel ritmo, nell'uso dell'orchestra. Anche nella rappresentazione di uno stato mentale «altro», o di un ordine naturale perturbato, quindi, e non solo nel rapporto con una diversa cultura, la musica occidentale afferma la propria identità attraverso la distanza, l'«estetica al contrario».

⁴² Qualche musicologo ha proposto di interpretare *tout court* il sistema tonale, il principale metodo di organizzazione dei suoni sviluppato dalla nostra cultura tra la fine del Cinquecento e il Novecento, come un sistema «eurocentrico», che identifica delle regioni vicine e lontane, principali e subordinate, e stabilisce gerarchie tra i diversi suoni della scala usando termini come Dominante e Sottodominante. La tonalità, quindi, e i generi e le forme musicali occidentali (in particolare il teatro d'opera, che nasce all'inizio del XVII secolo), visti come emanazioni sonore del colonialismo, dell'aggressività e della sete di dominio occidentali. Si veda ad esempio il primo capitolo del libro di T.D. Taylor, *Beyond Exoticism*.

⁴³ Diverse esecuzioni dell'*Amfiparnaso* accentuano comunque il carattere grottesco della scena eseguendo il canto degli ebrei con un timbro spiccatamente nasale (non prescritto dal compositore).

⁴⁴ Gianfranco Salvatore (*Parodie realistiche*, p. 97) sostiene per esempio «che in quella sorta di *pidgin* afro-napoletano ch'è parlato dai personaggi africani nelle moresche, si trovano inframmezzate parole e frasi provenienti da una specifica lingua nilo-sahariana, il *kanuri*; e che nei dialoghi di tali personaggi sono presenti riferimenti a dati storici verificabili, correlati a realtà, aspirazioni e speranze tipiche degli schiavi africani».

⁴⁵ È la curiosità di un diciottenne che scopre la Napoli cinquecentesca, non dimentichiamolo. O più probabilmente la rievocazione, filtrata attraverso il ricordo e l'esperienza, di quella curiosità.

⁴⁶ Significativamente, *Le bourgeois gentilhomme* si conclude con un festoso *Ballet des Nations* a cui partecipano musicisti e ballerini spagnoli, italiani e francesi. Nel 1697 André Campra dedicherà un'*Opéra-Ballet*, *L'Europe galante*, alle gioie dell'amore nei diversi paesi europei (ancora una volta: Francia, Spagna, Italia); nella composizione di Campra, un po' a sorpresa, è presente anche una sezione turca, che si svolge in un serraglio, nei «jardins du serail du Grand Seigneur». Anche qui, comunque, il Coro dei Turchi si esprime in linguaggio maccheronico («Vivir, gran sultana, unir li cantara, mille volte exclamara. Bello como star un flor, durar quanto far arbor»: un miscuglio di italiano e spagnolo, con i verbi all'infinito e le solite finali in -a).

⁴⁷ Frequenti gli intervalli di tritono (quarta aumentata), di seconda aumentata, di terza diminuita (quest'ultima particolarmente eclatante nella Romanza di Pedrillo nel *Ratto dal serraglio* mozartiano).

⁴⁸ La strumentazione «turca» viene usata per dar vita ad atmosfere militaresche perfino in composizioni orchestrali illustri, tutt'altro che grottesche e prive di qualsiasi riferimento all'Oriente, come la *Sinfonia n. 100* di Haydn e la *Nona Sinfonia* di Beethoven. Secondo molti studiosi, l'inserimento di strumenti a percussione nell'organico orchestrale, che nel corso dell'Ottocento si fa sempre più massiccio, deriva proprio dall'influenza della musica turca.

⁴⁹ Cfr. l'esempio audio. Il brano è comunemente – ed erroneamente – noto come «Marcia turca», ma Mozart ne indica solo il carattere, non la forma (che è comunque quella del Rondò): *Alla turca*.

⁵⁰ Celebre la lettera in cui Mozart descrive la rabbia di Osmin, dicendo al padre che «un uomo che si trova in un tale eccesso d'ira, oltrepassa ogni ordine, ogni misura e ogni limite, non si riconosce più – e pertanto non deve più riconoscersi neppure la musica» (*Tutte le lettere di Mozart*, p. 1211).

⁵¹ Il «Turco buono» dell'opera, il Pascià Selim che si mostra magnanimo al punto da perdonare i suoi antagonisti e lasciarli liberi, si rivela alla fine come un cristiano esiliato e poi convertito. Taylor (*Beyond Exoticism*, p. 64) non manca di osservare che «the opera is thus partly about his rehabilitation to European Enlightenment ideals».

⁵² Cfr. sempre l'esempio audio. Interessante il fatto che in questo brano Beethoven non codifichi l'uso dei classici strumenti «turcheschi» (come fa invece, nella stessa partitura, per la successiva *Marcia turca*), ma indichi generalmente la possibilità di usare «tutti gli strumenti rumorosi, come castagnette, piatti ecc.», recuperando in un certo senso l'aspetto «estemporaneo» della strumentazione presente nei compositori seicenteschi come Lully.

⁵³ La successiva grande opera di Mozart, *Le nozze di Figaro* (opera in cui non c'è traccia di atmosfere esotiche e di elementi «turcheschi»), comincia con una frase ugualmente asimmetrica

di sette battute.

⁵⁴ A metà Ottocento un brano satirico di Rossini (*L'amour à Peking*) utilizzerà di nuovo la scala per toni interi come materiale musicale «straniato» e grottesco, raffigurante generalmente l'Oriente (in questo caso la Cina, senza alcun reale riferimento alla musica e alle scale cinesi).

4.

«Les goûts réunis»

Torniamo a esaminare la musica strumentale della prima metà del Settecento, l'epoca di Bach. La rivalità fra la musica italiana e quella francese è più forte che mai, le prese di posizione si moltiplicano, dall'una e dall'altra parte. Ma i musicisti di altri paesi preferiscono con un certo distacco confrontare tra loro le due tradizioni, osservandone pregi e difetti tanto nel campo vocale quanto in quello strumentale, come fa ad esempio nel 1752 Johann Joachim Quantz, uno dei massimi teorici dell'epoca⁵⁵:

La maniera italiana di cantare è profonda e artificiosa, toccante e al tempo stesso stupefacente, impegna l'intelligenza musicale, è piacevole, stimolante, espressiva, ricca di gusto e adatta alla recitazione, e induce l'ascoltatore a trascorrere gradevolmente da una passione all'altra. *La maniera francese di cantare* è più semplice che artificiale, più vicina al parlato che al canto; nell'espressione delle passioni e nella voce, più forzata che naturale; povera in fatto di gusto e di arte scenica e sempre simile a sé stessa, rivolta più ai dilettanti che agli intenditori di musica [...].

La maniera italiana di suonare è arbitraria, stravagante, artificiosa, oscura, anche troppo spesso temeraria e bizzarra; di difficile esecuzione, consente l'introduzione di molti abbellimenti e comporta una notevole conoscenza dell'armonia, ma desta negli inesperti più meraviglia che piacere. *La maniera francese di suonare* [...] è di certo modesta, chiara, netta e pulita nell'espressione, facile da imitare, non profonda né oscura, bensì a tutti intellegibile e conveniente ai dilettanti; essa non richiede una gran conoscenza dell'armonia poiché gli abbellimenti sono in massima parte prescritti dal compositore stesso, ma offre agli intenditori di musica scarsi motivi di considerazione.

In una parola: la musica italiana concede alquanto libertà, mentre quella francese è piena di restrizioni, di modo che, quando si vuole ottenere un buon effetto, in questa il risultato dipende più dalla composizione che dall'esecuzione, mentre in quell'altra (l'italiana), in misura quasi uguale e in taluni pezzi addirittura in misura maggiore, dipende più dall'esecuzione che dalla composizione.

La maniera italiana di cantare è preferibile alla loro maniera di suonare, e la maniera francese di suonare è preferibile alla loro maniera di cantare.

Quantz osserva anche che «da una trentina d'anni, specialmente a Parigi, si è voluto mescolare al gusto italiano quello francese. Ma non si sono ancora riscontrati particolari sintomi di buon successo». Successo che avevano invece ottenuto i musicisti tedeschi: per Quantz la musica germanica ha la

capacità unica di assimilare ed elaborare le tendenze artistiche di altri popoli, sviluppando quello che lui chiama il *vermischter Geschmack* («gusto misto»).

Mi sembra notevole sottolineare quante volte, nelle poche righe citate, Quantz usi la parola «gusto». Ed è ancora più interessante il fatto che il termine viene evidentemente utilizzato con significati di volta in volta leggermente diversi: il canto italiano è «ricco di gusto», quello francese è invece «povero in fatto di gusto»; Quantz si riferisce qui evidentemente al «buon gusto», un’accezione abbastanza simile a quella odierna. Ma quando il teorico parla di «mescolare al gusto italiano quello francese», la parola assume una sfumatura diversa, assomiglia di più a ciò che noi oggi chiamiamo «stile». E il «gusto misto» dei tedeschi sembra riassumere in sé i due significati: l’unione degli stili italiano e francese ottenuta grazie al «buon gusto» tedesco, e quindi efficace, coronata dal successo.

In effetti la parola «gusto» – usata più spesso in francese, *goût* – è uno dei termini-chiave dell’estetica (musicale, ma non solo) del primo Settecento: come si è visto, può avere significati diversi, ma spesso indica esattamente la capacità di fondere gli stili, di scegliere e selezionare in modo appropriato – con gusto – le caratteristiche di ognuno di essi. Non sorprende quindi il fatto che il termine sia a volte usato dai musicisti nel titolo di un brano, e in genere proprio per sottolineare un approccio multiculturale: nel 1735 Bach pubblica un dittico comprendente un *Concerto nel gusto italiano* (*Concerto nach Italiaenischen Gusto*) e una *Ouverture alla maniera francese* (*Ouverture nach Französischer Art*). E undici anni prima il suo grande contemporaneo François Couperin aveva dato alle stampe a Parigi una raccolta di brani strumentali «à l’usage de toutes les sortes d’instrumens de Musique», intitolata programmaticamente *Les goûts réunis, ou Nouveaux concerts*⁵⁶. Entrambe le raccolte costituiscono una straordinaria sintesi tra il gusto italiano e quello francese⁵⁷.

La cosa più curiosa è che queste due raccolte, senza dubbio tra le espressioni di dialogo multiculturale più importanti della prima metà del secolo, sono dovute alla penna di due musicisti che non lasciarono mai il proprio paese, a differenza di molti loro contemporanei, soprattutto italiani, che erano quasi obbligati a cercare fortuna all’estero (la carriera dei nostri principali compositori di musica strumentale è emblematica: Domenico Scarlatti passerà gran parte della vita in Portogallo e Spagna⁵⁸, Vivaldi morirà a Vienna, Geminiani a Dublino, Locatelli ad Amsterdam: nell’Italia del

Settecento, insomma, ci sarà posto quasi solo per i compositori d'opera). Bach si muove, in tutta la vita, solo poche centinaia di chilometri nel cuore della Germania, essenzialmente in Turingia e Sassonia; Couperin nasce e muore a Parigi. Eppure la loro curiosità li spingerà a creare nelle proprie opere un dialogo incessante con i «gusti» musicali di altre nazioni, fin dalle prime prove compositive: il giovane Bach trascrive per clavicembalo solo un gran numero di Concerti di autori italiani (tra i quali Vivaldi, Alessandro e Benedetto Marcello), spinto dalla volontà di impadronirsi di questo stile strumentale; e le prime Sonate in Trio (nello stile italiano, ispirato a Corelli) scritte da un musicista francese sono quelle del ventenne Couperin, che all'epoca circolavano sotto uno pseudonimo.

Il brano più importante tra i *Goûts réunis* di Couperin è senza dubbio l'ultimo: una «Grande Sonata in Trio» intitolata *Le Parnasse, ou L'apothéose de Corelli*. Un esplicito omaggio al grande musicista scomparso nel 1713, considerato come il massimo esponente, il caposcuola del gusto italiano. Si tratta di una composizione davvero splendida, costituita da sette diversi movimenti che portano titoli descrittivi; l'intento celebrativo del brano, insomma, prende letteralmente vita attraverso la musica:

1. *Corelli au piéd du Parnasse prie les Muses de le recevoir parmi elles.*
2. *Corelli, charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse, en marque sa joye.*
3. *Corelli buvant à la Source d'Hypocrêne. Sa troupe continuë.*
4. *Enthouziasme de Corelli, causé par les eaux d'Hypocrêne.*
5. *Corelli, après son Enthouziasme, s'endort; et sa Troupe jouë le Sommeil suivant.*
6. *Les Muses reveillent Corelli, et le placent auprès d'Apollon.*
7. *Remerciment de Corelli*⁵⁹.

Un anno più tardi, nel 1725, incoraggiato dal successo de *Les goûts réunis* – con buona pace di Quantz, dato che il tentativo di «mescolare al gusto italiano quello francese» al quale si riferisce il teorico è senza dubbio quello realizzato in questa raccolta –, Couperin si spingerà oltre nel suo progetto multiculturale, pubblicando un brano ancora più ambizioso: il *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully*. Dopo aver celebrato il maestro del gusto italiano, Couperin celebra allo stesso modo il caposcuola del gusto francese; ma la nuova composizione va molto al di là del semplice omaggio personale e stilistico, visto che mette in scena, con lo stesso intento descrittivo, l'incontro – mai avvenuto nella realtà, perlomeno in questo mondo – tra i due

giganti della musica, sul Parnaso. E Apollo in persona si incarica di convincerli che solo l'unione del gusto francese e di quello italiano potrà finalmente realizzare la perfezione musicale (*Apollon persuade Lully, et Corelli, que la réunion des Goûts François et Italien doit faire la perfection de la Musique*): solo superando divisioni e rivalità l'arte – e quindi l'uomo – può davvero progredire.

Il compositore ce lo dimostra nel modo più suggestivo, facendo realmente dialogare tra loro i due stili. L'ultima parte dell'*Apothéose* è infatti costituita da un *Essai en forme d'ouverture* – ossia una piccola *Suite*, in stile francese – e da una Sonata in Trio – in stile italiano⁶⁰. Couperin giunge perfino a immaginare i due grandi musicisti che suonano insieme, in due *Airs* consecutive: dapprima Lully suona il tema, e Corelli lo accompagna; quindi è Corelli a suonare la parte principale, accompagnato dal collega francese. Couperin realizza, dichiarandola effettivamente nella partitura, una nuova pace attraverso la musica, dopo quella annunciata da Muffat: *La Paix du Parnasse*, la Pace del Parnaso. (Il compositore non rinuncia comunque, in questa sorta di stupefacente trattato di pace musicale, a un piccolo vezzo, una rivendicazione linguistica: la pace infatti viene stipulata alla condizione, posta dalle Muse francesi, «que lorsqu'on parleroit leur langue, on droit dorénavant Sonade, Cantade, ainsi qu'on prononce Ballade, Sérénade, etc.»⁶¹. La Sonata conclusiva viene quindi intitolata *Sonade en Trio*, alla francese.)

L'*Apoteosi di Lully* è, evidentemente, una composizione straordinaria: per le dimensioni (ben undici sezioni, alcune delle quali, come l'*Overture* e la *Sonade* conclusive, ulteriormente suddivise al loro interno), per la complessità, per la ricchezza di riferimenti descrittivi (nella prima parte Couperin arriva addirittura a evocare le «proteste sotterranee» e il «pianto» invidioso dei rivali di Lully) e soprattutto per il dialogo stilistico, la capacità del compositore di fondere fin nei minimi dettagli le caratteristiche specifiche dei due gusti musicali.

Proprio come Couperin, Bach sceglie di accostare e far parlare tra loro non solo gli stili musicali italiano e francese ma anche e soprattutto le forme e i generi caratteristici delle due tradizioni strumentali: in questo caso il Concerto e l'*Overture*. Ma rispetto al collega francese Bach si trova in una situazione e in un contesto del tutto diversi⁶². Per lui l'idea del dialogo stilistico è in un certo senso naturale: come già sappiamo, per tutto il secolo precedente la ricerca di tanti musicisti tedeschi era stata proprio quella di

unire i due gusti, di definire attraverso la sintesi e il confronto culturale il nuovo *vermischter Geschmack*. E in effetti l'influenza delle due culture musicali è quasi onnipresente nell'opera di Bach, in particolare nelle composizioni strumentali. La raccolta del 1735, l'unione di un Concerto italiano e di una *Ouverture* francese, non rappresenta quindi come nel caso di Couperin un esempio unico, un audace esperimento in totale controtendenza rispetto al clima musicale e culturale del proprio paese, ma piuttosto un punto d'arrivo, il momento culminante di un percorso.

Vale la pena di riportare il titolo completo del dittico bachiano, che ci fornisce diverse informazioni interessanti: «Seconda parte del *Clavier Übung*, consistente in un Concerto nel gusto italiano e in una *Ouverture* alla maniera francese per clavicembalo a due tastiere»⁶³. *Clavier Übung*, ossia «esercizio per tastiera», dove il termine «esercizio» è usato nel duplice senso di «studio», allenamento, e di «professione» del musicista (anche in italiano si dice «esercitare un mestiere»): il «gusto misto», quindi, ha un valore allo stesso tempo didattico e professionale, il buon musicista deve conoscere entrambi gli stili. Altro aspetto importante, la raccolta è scritta per «Clavicembalo a due tastiere»: la prescrizione bachiana vuole rendere possibile suonare in successione un passaggio *forte* e uno *piano*, o perfino sovrapporre le due dinamiche (la mano sinistra *piano* e la destra *forte*, o viceversa), artifici che naturalmente non è possibile realizzare sul più comune clavicembalo a tastiera singola. L'uso del clavicembalo a due tastiere viene sfruttato da Bach nei modi più vari, per realizzare effetti di eco (nell'ultimo brano dell'*Ouverture*, intitolato per l'appunto *Echo*) o perfino per creare effetti illusionistici – ossia fingere che in gioco ci sia non un singolo strumento a tastiera ma un'intera orchestra – e dare quindi l'impressione di ascoltare un solista (che suona *forte*) accompagnato da un gruppo strumentale (*piano*), o due diversi gruppi che si alternano e si rispondono.

Questa è l'eccezionalità della raccolta: Bach non si confronta semplicemente con la tradizione clavicembalistica italiana e francese, ma estende il dialogo ai generi orchestrali. Pur essendo scritto per un solo strumento a tastiera, il *Concerto italiano* è pensato come un vero Concerto per strumento solista e orchestra, così come l'*Ouverture francese* non è una semplice *Suite* clavicembalistica ma una serie di danze e di brani dal carattere inequivocabilmente orchestrale, come suggerisce il titolo scelto dal compositore.

La parola italiana «Concerto» deriva probabilmente dal latino *cum-certare*, «gareggiare insieme, emularsi». Il Concerto è un dialogo e un confronto, insomma, nel quale l'aspetto virtuosistico e atletico – il *certamen* – ha un ruolo fondamentale. I compositori italiani esplorarono questa festosa gara musicale – una gara senza vincitori, naturalmente – attraverso la cosiddetta «forma-ritornello»⁶⁴, una delle idee formali più efficaci e durature nella storia della musica occidentale (ne troviamo echi evidenti ancora nei Concerti di Brahms a fine Ottocento, e perfino in quelli di Bartók, Hindemith o Stravinskij nel secolo scorso).

Inutile dire che il *Concerto italiano* mostra la perfetta conoscenza di tale forma da parte di Bach; e del resto ho già ricordato come il compositore si fosse dedicato allo studio di questo genere fin dagli anni giovanili (a Weimar Bach realizza un gran numero di trascrizioni clavicembalistiche di Concerti di altri autori, con un risultato quindi in un certo senso simile, anche se più semplice e privo di indicazioni dinamiche «orchestrali», a quello del *Concerto italiano*). L'esperienza acquisita attraverso le trascrizioni giovanili fu il punto di partenza per la straordinaria fioritura di Concerti che Bach compose tra la fine degli anni Dieci e i primi anni Venti, il cui culmine riconosciuto è la grande raccolta dei *Sei Concerti Brandeburghesi*, datata 1721. Più tardi, all'inizio degli anni Trenta a Lipsia, Bach tornerà a interessarsi alla forma del Concerto, realizzando diverse trascrizioni per clavicembalo e orchestra di sue composizioni precedenti⁶⁵: il *Concerto italiano* è quindi senza dubbio il frutto di questo rinnovato interesse verso la forma del Concerto; e Bach sembra voler distillare in questa composizione l'intera storia del genere, riassumendone ed esaltandone le caratteristiche formali ed espressive.

Il termine francese *Ouverture* significa, letteralmente, «apertura»: nella tradizione teatrale d'oltralpe la funzione di questo tipico brano introduttivo è proprio quella di aprire il sipario, di fornire all'opera un gesto di inizio. L'*Ouverture francese* di Bach è, naturalmente, una *Suite*: la più ampia e complessa tra tutte quelle da lui composte, e probabilmente l'ultima in ordine cronologico⁶⁶. Ancora una volta, quindi, un punto culminante, che riassume in sé tutta la precedente esperienza delle *Suites inglesi e francesi*, delle *Partite* e delle altre raccolte di danze bachiane. Significativamente Bach elimina da questa composizione l'*Allemande*, ossia la danza tedesca per eccellenza. Probabilmente lo fa per accentuare il carattere francese del brano,

che sembra quasi un catalogo delle danze transalpine dell'epoca: una *Courante*, due *Gavotte*, due *Passepieds*, due *Bourrées*, oltre alla *Sarabande* e alla *Gigue*. Ma i due pezzi più notevoli sono quelli che aprono e chiudono la composizione, e non hanno carattere di danza: l'*Ouverture*, dalla quale deriva il titolo complessivo, e l'*Echo*. Si tratta dei due momenti nei quali il pensiero «orchestrato», lo sfruttamento delle due tastiere del clavicembalo prescritto da Bach, si manifesta nel modo più originale e immaginifico.

L'*Ouverture* iniziale intende chiaramente evocare, perfino nella sonorità, il carattere monumentale e teatrale dei brani orchestrali omonimi nello stile di Lully⁶⁷; ma anche l'*Echo* ha un innegabile sapore teatrale: la scrittura in eco è infatti uno dei più frequenti artifici presenti nello stile operistico dei secoli XVII e XVIII. Il brano è quindi una sorta di «sipario» conclusivo sull'*Ouverture francese* e sull'intera *Seconda parte del Clavier Übung*, che si chiude riecheggiando e facendo riverberare – nel tempo e nello spazio – un secolo intero di tradizione musicale, non solo francese. Come succede sempre con la musica di Bach, l'ascolto di questa raccolta lascia la sensazione complessiva di una straordinaria sintesi: tra culture differenti, tra generi e forme musicali, tra il teatro e la sala da concerto, e al tempo stesso tra la scrittura tastieristica e quella orchestrale. L'espressione perfetta del «gusto misto» settecentesco.

Per approfondire

La sottigliezza del confronto tra la tradizione musicale italiana e quella francese nell'*Apothéose de Lully* è davvero straordinaria: la scrittura stessa del brano alterna consapevolmente convenzioni grafiche italiane e francesi. Negli istanti in cui la musica abbraccia il «gusto italiano», e negli istanti in cui a suonare (idealmente) è Corelli, Couperin abbandona l'uso delle cosiddette *Notes inégales*, e modifica perfino la chiave (il segno che si pone all'inizio di ogni pentagramma, e che fornisce per l'appunto la «chiave» per leggere le note, indicandone l'altezza). La musica francese nel corso del Seicento aveva sviluppato alcune precise convenzioni esecutive, la più celebre delle quali è la pratica delle *Notes inégales*: una successione di note in tempo piuttosto rapido viene *scritta* come se tutti i valori ritmici fossero uguali tra loro, ma viene invece *eseguita*, suonata, modificando i valori di alcune note, con un effetto che ricorda decisamente lo *swing* jazzistico del Novecento⁶⁸. Non a caso, in più di un passaggio nel quale a suonare sono Corelli e le «Muse italiane», Couperin specifica che le note devono invece essere *égales*. Ancora più caratteristico è il fatto di alternare, nella linea melodica principale, due diverse chiavi, indicate esplicitamente come *cléf française* e *cléf italienne*⁶⁹. Nel momento in cui viene evocato il Duetto strumentale dei due grandi musicisti, che si accompagnano a vicenda, Couperin sovrappone le due chiavi: francese per Lully (dapprima nella linea melodica principale, quindi nella linea di accompagnamento), italiana per Corelli. Probabilmente questa straordinaria differenziazione grafica – che purtroppo nelle edizioni moderne dell'*Apothéose* va in genere completamente perduta – aveva lo scopo di permettere che la composizione potesse essere effettivamente suonata da musicisti appartenenti alle due diverse tradizioni: un violinista italiano non avrebbe avuto alcuna difficoltà nel leggere la parte⁷⁰.

Anche le caratteristiche peculiari del dittico bachiano, in particolare il pensiero «orchestrato», vengono sottolineate attraverso la scrittura, almeno nell'edizione originale del 1735: Bach infatti alterna nella mano sinistra le chiavi di viola e di basso, suggerendo così all'esecutore l'intervento di strumenti di volta in volta diversi. Gli istanti solistici del *Concerto*, per esempio, sono spesso accompagnati da un tessuto più leggero, attraverso il quale Bach vuole chiaramente riprodurre il suono delle viole nel registro centrale. Anche in questo caso, le edizioni moderne uniformano la scrittura dei due brani (riducendo la notazione alle due chiavi convenzionali, violino nella mano destra e basso nella sinistra), e rendono così meno netta l'orchestrazione bachiana, che pure è una delle caratteristiche più originali della raccolta.

È opportuno, vista l'importanza storica di questa forma, parlare più in dettaglio del *Concerto*. Nel Settecento esso è sempre suddiviso in tre movimenti⁷¹: il movimento centrale è lento e cantabile, mentre il primo e il terzo sono in tempo veloce, e sono entrambi – o meglio: il primo sempre, il terzo molto spesso – caratterizzati dall'uso della forma-ritornello. Forma che comincia con un'ampia introduzione orchestrale (il Ritornello, appunto), che presenta i materiali musicali principali del brano: quattro, cinque o più diversi temi in successione, affidati all'intera orchestra. Quindi entra in scena il solista, che in genere riprende e varia, arricchendoli e accentuando l'aspetto virtuosistico, alcuni temi del Ritornello iniziale (o in qualche caso esegue invece materiali nuovi). Di quando in quando l'orchestra interrompe brevemente l'esibizione del solista, riproponendo uno o più temi, quasi a punteggiare il corso del brano. Il movimento termina poi con la ripetizione dell'intero Ritornello orchestrale, di solito perfettamente identico all'inizio, che crea quindi un percorso simmetrico, architettonico.

La forma-ritornello dei due movimenti estremi del *Concerto italiano* di Bach è un esempio ideale di questa tipica organizzazione, con un Ritornello compatto e articolato (suonato *forte* da entrambe le

mani) che appare all'inizio e alla fine di ognuno dei due brani, e con l'ingresso del solista sottolineato attraverso il ricorso alla seconda tastiera: una mano continua a suonare *forte*, l'altra – l'orchestra che accompagna – suona invece *piano*. (Nel terzo movimento Bach aggiunge un ulteriore elemento di complessità: ci dà a volte l'impressione di voler evocare attraverso la scrittura non uno, ma due diversi strumenti solisti – un violino e un violoncello, per esempio. Un ulteriore virtuosismo «illusionistico».)

Il secondo movimento è costituito da una lunga, ornatissima, ininterrotta melodia: una «cantilena», come viene spesso definita questa tipologia melodica, straordinariamente ricca di abbellimenti, che realizza un omaggio esplicito ai movimenti lenti dei Concerti dei grandi autori italiani di inizio secolo (l'ispirazione più probabile venne a Bach dal *Concerto per oboe* di Alessandro Marcello, che egli aveva trascritto in gioventù). La mano destra, quella che suona la melodia, è scritta *forte* per l'intera durata del movimento; la mano sinistra accompagna, *piano*, con un tranquillo disegno regolare e uniforme. Questo brano famosissimo è senz'altro uno dei vertici del pensiero melodico nella prima metà del Settecento, e non a caso la sua curva, davvero commovente, sarà ancora due secoli più tardi il modello dei movimenti lenti centrali del *Concerto per pianoforte* di Stravinskij e del *Concerto in Sol* di Ravel.

⁵⁵ J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, cit. in A. Basso, *L'età di Bach e di Haendel*, pp. 149-150.

⁵⁶ «I gusti riuniti, ossia Nuovi concerti».

⁵⁷ Ancora diversi anni più tardi, nel 1767, Dittersdorf utilizzerà il termine nel titolo della sua singolarissima *Sinfonia nel gusto di cinque Nazioni*, un brano che alterna, nominandoli esplicitamente, gli stili italiano, tedesco, francese, inglese e turco!

⁵⁸ E inserirà spesso, con un risultato originalissimo, suggestioni musicali iberiche nelle proprie Sonate per clavicembalo.

⁵⁹ «1. Corelli ai piedi del Parnaso prega le Muse di accoglierlo tra loro. 2. Corelli, incantato della bella accoglienza che gli è stata fatta sul Parnaso, esprime la sua gioia. 3. Corelli beve alla sorgente di Ippocrene. Il suo seguito continua (a suonare). 4. Entusiasmo di Corelli, causato dalle acque d'Ippocrene. 5. Corelli, dopo l'Entusiasmo, si addormenta; e il suo seguito suona un *Sommeil* ('Sonno', ossia un brano lento e sognante). 6. Le Muse risvegliano Corelli, e lo fanno accomodare vicino ad Apollo. 7. Ringraziamento di Corelli».

⁶⁰ Costruita impeccabilmente secondo la forma tipica della Sonata da chiesa: quattro movimenti, che alternano tempi lenti e veloci (qui indicati in francese, *Gravement-Vivement-Rondement-Vivement*).

⁶¹ «Che quando si parlerà la loro lingua, si dirà d'ora in avanti *Sonade, Cantade*, così come si pronuncia generalmente *Ballade, Serenade* ecc.».

⁶² Le devastazioni della Guerra dei Trent'anni erano ormai distanti: basti dire che gli ultimi anni della vita di Bach coincidono con l'inizio del regno di Federico II di Prussia (al quale è dedicata una delle più importanti composizioni bachiane, *L'offerta musicale*). Il più celebre dei figli del musicista, Carl Philipp Emanuel, lavorerà proprio al servizio di Federico, a Berlino.

⁶³ *Zweyter Theil der Clavier Übung bestehend in einem Concerto nach Italiaenischen Gusto und einer Overture nach Französicher Art vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen*. Bach pubblica quattro diverse parti del *Clavier Übung*: le altre tre comprendono le *Sei Partite* per clavicembalo (1731), la cosiddetta «Messa tedesca per organo» (Preludio, Fuga e ventuno Corali, più quattro Duetti, 1739) e le celebri *Variazioni Goldberg* (1741).

⁶⁴ Per una rapida descrizione della forma-ritornello si veda *Per approfondire*.

⁶⁵ Nel 1729 Bach venne infatti nominato direttore del Collegium Musicum di Lipsia, un ensemble strumentale che si esibiva nei caffè più rinomati della città. Grazie a questa attività ci sono rimasti molti dei Concerti bachiani, sia pure nella trascrizione per clavicembalo, che altrimenti sarebbero andati perduti.

⁶⁶ È interessante il fatto che, per quanto tutte le componenti dell'*Ouverture* orchestrale siano di matrice francese, l'uso del termine come titolo di una intera raccolta di danze (al posto di *Suite*) sia con ogni probabilità dovuto a compositori tedeschi oggi quasi del tutto sconosciuti come J.C.F. Fischer o J.S. Kusser, alla fine del Seicento.

⁶⁷ Un'operazione che Bach aveva già realizzato, con un effetto appena meno grandioso e «orchestrale», nella *Quarta Partita* per clavicembalo. Anche la sedicesima delle *Variazioni Goldberg* è un'*Ouverture*, sia pure in scala leggermente ridotta.

⁶⁸ Cfr. l'esempio audio. In diversi istanti della partitura Couperin scrive esplicitamente di suonare *Notes égales*, oppure usa altre convenzioni grafiche come quella di indicare un puntino sopra ogni nota della successione (è un segnale per l'interprete di eseguire tutte le note senza differenziazione ritmica).

⁶⁹ La «chiave italiana» è la normale chiave di violino (chiave di Sol) sul secondo rigo del pentagramma, come viene usata ancora oggi; la «chiave francese» è invece la stessa chiave di violino, ma posta sul primo rigo: si tratta di una convenzione grafica esclusivamente francese sei- e settecentesca, riservata in genere agli strumenti melodici come violino e flauto. Si veda la copertina di questo libro.

⁷⁰ Couperin arriva addirittura, nelle sezioni scritte secondo il «gusto italiano», a dare precise indicazioni esecutive nella nostra lingua: per la maggior parte del brano, al termine di ogni pagina troviamo scritto *Tournés*, o *Tournés viste* (voltare, voltare velocemente – la pagina, beninteso); ma nel momento dell'accoglienza fatta a Lully da Corelli e dalle «Muse italiane» l'indicazione diventa improvvisamente «Volti subito», in italiano!

⁷¹ Rarissime le eccezioni: in Bach, soltanto il *Primo Concerto Brandeburghese*, articolato in quattro movimenti.

5. Il viaggio della Tarantella

Può un'umile danza popolare nata nel «Tacco d'Italia» dialogare con la grande tradizione colta occidentale, con la Sinfonia, la Sonata, il Quartetto, l'opera lirica, con Mozart, Beethoven e Chopin? Questo capitolo ci racconta uno degli scambi multiculturali più sorprendenti, che vede interagire tra loro realtà geografiche e sociali lontanissime.

Nell'agosto 1780 Mozart termina la sua *Sinfonia K. 338 in Do Maggiore*, la trentaquattresima del suo catalogo e l'ultima scritta a Salisburgo prima del trasferimento a Vienna: un brano ambizioso, brillantissimo, in tre movimenti. Il più spettacolare e sorprendente è l'ultimo, *Allegro vivace*, visto che si tratta di una indiavolata Tarantella.

Terminare una composizione con una danza in tempo rapido non era inconsueto: il Rondò veniva spesso utilizzato come movimento conclusivo di Sinfonie e Sonate, e la *Suite* della prima metà del secolo terminava con una veloce *Gigue*⁷². Ma Mozart evoca nella sua Sinfonia una sanguigna danza popolare, non una versione nobilitata, stilizzata e magari resa più rispettabile da qualche coreografo di corte.

Non è facile dire se l'esperimento mozartiano sia una novità assoluta. A ben vedere, movenze e ritmi che ricordano da vicino la Tarantella si possono trovare in altri Finali dello stesso compositore, come ad esempio quelli dei due *Quartetti per archi K. 160* e *K. 172*. E il carattere della Tarantella è ben riconoscibile in diverse opere strumentali scritte da musicisti italiani nella prima metà del secolo, come Domenico Scarlatti⁷³. Comunque sia, la Sinfonia mozartiana porta il confronto su una scala infinitamente più ampia e ambiziosa, innalza di rango la Tarantella, la fa diventare il momento conclusivo di una delle forme più importanti e «classiche».

L'idea ebbe, evidentemente, grande successo. Non c'è dubbio che la *Sinfonia K. 338* fu il modello al quale guardarono i grandi contemporanei e successori viennesi di Mozart quando negli anni successivi decisero di scrivere una Tarantella per concludere una composizione di ampio respiro: così Haydn nel 1785 (*Sinfonia n. 83, Trio H. XV:10*), Beethoven tra il 1800 e il 1803 (*Quartetto op. 18 n. 3, Sonata per pianoforte op. 31 n. 3, Sonata per violino e pianoforte op. 47*) e Schubert nel 1815 (*Sinfonia n. 3*) e poi, più volte, tra il 1824 e il 1828 (*Quartetti n. 14 e 15, Sonata per pianoforte in do minore D. 958*)⁷⁴. Quindi, di nuovo: come si spiega questo sorprendente dialogo tra musica colta e popolare, e tra la grande tradizione classica e una danza del Sud Italia?

I musicisti del Sud della penisola – gli esponenti di quella che ancora oggi viene chiamata la «scuola napoletana» settecentesca – viaggiavano per l'Europa da decenni, lavorando nei luoghi più disparati e nelle corti più prestigiose. Basterà fare qualche nome significativo: Nicola Porpora, napoletano purosangue, vive a Vienna (dove sarà, tra l'altro, maestro di Haydn) e a Londra; Domenico Cimarosa, nato ad Aversa, si sposta tra la Russia e la stessa Vienna⁷⁵. Niccolò Piccinni e Giovanni Paisiello sono pugliesi (vengono cioè dallo stesso luogo di origine della Tarantella: Paisiello era nato proprio nei dintorni di Taranto), e la loro musica conquista il pubblico tanto a Parigi quanto a Pietroburgo. Insomma, la musica colta napoletana (sia strumentale che operistica) era ben conosciuta in tutta Europa; e senza dubbio essa portava con sé anche echi delle tradizioni popolari locali, inclusa la vivacissima e spettacolare Tarantella.

Ma in realtà questa è solo una parte, e la più superficiale, della storia. La parte più profonda, la ragione per cui la Tarantella appariva tanto attraente e affascinante per molti compositori europei, dipende senza dubbio dal fatto che questa danza ha un lato oscuro, una sorta di «doppio» inquietante, e affonda le sue radici in una pratica tutt'altro che leggera e di intrattenimento: il fenomeno del tarantismo.

Il tarantismo, che oggi viene rievocato in tante pittoresche Notti della Taranta, è in realtà un fenomeno complesso. È una sindrome, una malattia che per centinaia di anni ha colpito i contadini pugliesi, soprattutto le donne, e che si riteneva provocata dalla puntura di un ragno (o, più raramente, di un serpente o di uno scorpione): la taranta, appunto. La medicina ufficiale era in genere impotente contro questa sindrome. L'unico rimedio efficace

consisteva nella musica: l'ammalato doveva ballare per ore, a volte per giorni interi, al suono di una piccola orchestra. Solo i prolungati movimenti ritmici riuscivano a espellere il veleno dell'insetto e permettevano la guarigione. Una terapia attraverso la musica, quindi, e al tempo stesso un esorcismo⁷⁶, ben documentato fin dal XIV secolo. A quell'epoca risale infatti il *Sertum papale de venenis*, un trattato sui veleni dove si sostiene che «a motivo delle melodie e dei canti, gli spiriti sono attratti dall'interno del corpo verso la periferia, impedendo al veleno di penetrare nell'interno». Nella tradizione pugliese, la danza di guarigione ha un nome significativo, che allude naturalmente al morso del ragno: Pizzica. Secondo molti, la Tarantella sarebbe una derivazione socializzata della Pizzica, la versione estroversa, destinata all'intrattenimento e diffusa in tutto il Meridione⁷⁷. Lo scopo della Pizzica, a quanto sembra, era quello di imitare il «suono» e le movenze del particolare ragno responsabile della malattia, come specifica lo stesso testo trecentesco: «le persone del volgo e gli ignoranti affermano che la *tarantula* emette una musica nel momento in cui morde, e che quando il malato ode delle melodie o canti conformi alla musica sopraddetta, ne ricava grande giovamento». In effetti i passi della danza, se possiamo chiamarli così, cambiavano da malato a malato, e spesso consistevano nell'imitare il movimento dell'animale. Il diario del violinista salentino Luigi Stifani (1914-2000), «l'ultimo musicista delle tarantate», contiene molte descrizioni davvero impressionanti⁷⁸:

Rosa Adanese. Tarantolata di anni 28. Ha ballato 4 giorni nel 1939. Fu morsiata da una tarantola di vari colori, il suo ballo era troppo pericoloso. Saliva sui muri di casa dell'interno; pensa che i muri erano lisci, arrivava alla volta, e poi si lasciava cadere per terra senza mai farsi del male, e questi sono dei fenomeni del tarantismo.

[...]

1940. Lisa Luigia di Neviano, di anni 25 incantata da l'alito, e cioè noi in gergo dialettale diciamo sfiatata da una sacara, che è la madre della vipera. Ha ballato due giorni, e il suo ballo era lento ma quando ci guardava, noi suonatori eravamo un po' terrorizzati, perché voleva avvicinarsi a noi e gettarci il suo alito contro.

[...]

Santino spazzino di Collemeto. Fu morso da scorpione, di anni 42. Ha ballato 4 giorni, 1947. [...] Il suo ballo era molto mostruoso, in senso che quando ballava si trasformava come un vero scorpione, e il suo ballo era tutto per terra e tutto attorcigliato con li occhi sbarrati che a noi che suonavamo ci metteva paura.

La Pizzica quindi deve interagire con il malato, cercare il suono e le movenze più adatte per il suo particolare morbo. Le Pizziche sono in gran parte basate sull'improvvisazione, ma presentano diversi moduli musicali

fissi e ben riconoscibili, e sono invariabilmente suonate su un ritmo rapidissimo, in tempo ternario (lo stesso ritmo della Tarantella, naturalmente). Tra gli aspetti più affascinanti di questo repertorio (sul quale abbiamo solo pochi documenti sonori originali, quasi tutti registrati tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo⁷⁹) un posto particolare spetta senza dubbio alle caratteristiche «mimetiche» della musica: spesso la melodia compie piccoli movimenti a spirale, rapidi gesti che in un certo senso girano e si attorcigliano su sé stessi, e imita quindi i movimenti del ragno⁸⁰.

Non abbiamo lo spazio per approfondire ulteriormente l'esame di questo fenomeno straordinario, ma è importante aggiungere che esso era ben conosciuto in Europa, e che se ne erano occupati scienziati, eruditi e intellettuali. Nel 1641 Atanasius Kircher (uno dei più grandi studiosi e teorici seicenteschi) pubblica a Roma il *Magnes sive de Arte Magnetica*, che contiene tra l'altro una vera e propria Pizzica «nel Modo Hypodorico»⁸¹, e una melodia che lo studioso chiama *Antidotum tarantulae*, presentata esplicitamente come rimedio popolare usato in Puglia contro il morso del ragno. E per dimostrare quanto il tarantismo fosse noto a metà Settecento basta riportare una frase tratta dal celebre *Dictionnaire de Musique* di Rousseau (1768): «se la nostra musica ha poco potere sui moti dell'animo, è invece capace di agire fisicamente sui corpi, come dimostra la storia della Tarantola, *troppo nota per parlarne qui*»⁸².

Chissà che ciò che attirava maggiormente Mozart e i suoi contemporanei e successori – al di là della grande immediatezza della Tarantella, del suo ritmo frenetico e delle sue melodie a spirale – non fosse proprio il misterioso fenomeno del tarantismo, i legami irrazionali e «demoniaci» che la danza portava con sé. Sta di fatto che nel corso dell'Ottocento la Tarantella diventa una vera e propria moda musicale, e che moltissimi compositori, noti e meno noti, si misurano con questa danza almeno una volta nella propria carriera.

Ma nel periodo romantico assistiamo comunque a un cambiamento, molto evidente, nel modo di utilizzare la Tarantella, e nel senso che le viene dato. I compositori classici, come si è visto, usano questa danza come momento conclusivo di una composizione più ampia, sfruttandone le caratteristiche ritmiche e spettacolari ma senza sottolinearne necessariamente la provenienza. La Tarantella viene semplicemente accolta nella forma classica, entra a far parte della Sinfonia o della Sonata al pari del Rondò o del Minuetto.

I compositori romantici, invece, mostrano di essere interessati proprio all'origine della Tarantella, al suo carattere italiano e meridionale: e infatti, quando la utilizzano, la nominano esplicitamente o la inseriscono – fatto ancor più rivelatore – all'interno di un brano che evoca direttamente l'Italia. La Tarantella ottocentesca, insomma, è una manifestazione dell'esotismo musicale, di quel gusto spiccato per l'atmosfera e per il colore locale di cui parlerò più a fondo nel capitolo 7. Felix Mendelssohn, all'inizio degli anni Trenta, utilizza nuovamente una Tarantella come Finale di una Sinfonia⁸³; ma il compositore stesso si riferisce a questo brano come alla «Sinfonia italiana», e sembra che il Finale sia ispirato ad alcune fanciulle che egli stesso aveva visto danzare ad Amalfi. Per tutto il resto del secolo vivacissime Tarantelle vengono inserite in composizioni che intendono rappresentare musicalmente l'Italia: da Liszt (*Venezia e Napoli*, 1840), da Čajkovskij (*Capriccio italien*, 1880), da Richard Strauss (*Aus Italien*, 1886⁸⁴) e da molti altri. Ancora ben dentro il XX secolo, Stravinskij farà di nuovo ricorso alla Tarantella nel Balletto *Pulcinella* (1920). La Tarantella trova naturalmente spazio anche nell'opera lirica (un campo privilegiato per la categoria dell'esotico e della musica evocativa «d'atmosfera»), quando la trama si svolge nel Sud Italia: il primo esempio celebre lo troviamo nella *Muette de Portici* («La muta di Portici», 1828) di Auber, un'opera ambientata al tempo della rivoluzione napoletana di Masaniello.

Questa connotazione «nazionale» della Tarantella sarà naturalmente sfruttata anche e soprattutto dai compositori italiani. E a volte assumerà perfino una sfumatura un po' nazionalista, non tanto nell'Ottocento quanto nella prima metà del Novecento, in particolare nel Ventennio e negli anni immediatamente precedenti (*La boutique fantasque* di Respighi, 1919; *La Tarantella a Capri* di Malipiero, 1922; *Notturmo e Tarantella per violoncello e orchestra* di Casella, 1934).

Ma l'Ottocento ci mostra anche un diverso tipo di dialogo: la Tarantella e la pratica musicale colta trovano infatti un terreno comune nel campo del virtuosismo strumentale, dell'esibizione spericolata e funambolica di un singolo esecutore dalle eccezionali capacità tecniche. Le caratteristiche della danza, del resto, si prestano in modo ideale: basta pensare al ritmo ostinato e alla rapidissima velocità di esecuzione. A questi due aspetti si aggiunge poi il fatto, particolarmente attraente per un artista romantico, che nell'ambito originario del tarantismo e della pratica terapeutica la danza deve spesso

essere eseguita ininterrottamente per ore, portando l'esecutore – e naturalmente il danzatore, il malato – al limite fisico estremo. La Tarantella, insomma, comprende in sé una spinta a trascendere i limiti, a superare le barriere fisiche, e ciò la avvicina all'atteggiamento del virtuoso ottocentesco, e la colora perfino (come ho accennato) di una tinta «demoniaca» davvero affine allo spirito di molti musicisti dell'epoca⁸⁵.

Il XIX, del resto, è il secolo dei grandi virtuosi, di Paganini, di Liszt e della nutritissima schiera dei loro rivali e imitatori. Nulla di strano che nelle mani di questi musicisti la Tarantella diventi un pezzo da concerto singolo, spettacolare e letteralmente acrobatico. Paganini scrive una Tarantella per violino e orchestra, Liszt ne compone diverse (a quella contenuta in *Venezia e Napoli* si deve aggiungere almeno la versione pianistica, manco a dirlo ipervirtuosistica, della Tarantella della *Muette de Portici*). Non c'è praticamente virtuoso, nel corso del secolo, che non si cimenti con una Tarantella: nell'ambito pianistico basta citare Thalberg, Tausig, Stephen Heller⁸⁶ e Hans von Bülow, in quello violinistico Wieniawski e Pablo de Sarasate; e vengono scritte anche Tarantelle vocali, accompagnate dal pianoforte, come la *Danza* di Rossini, celeberrima all'epoca, o la *Tarantelle* di Bizet. La punta di diamante della «Tarantella da concerto», il brano più riuscito e perfetto del genere, è sicuramente la *Tarentelle op. 43* (1841) di Chopin, brillantissima e poetica al tempo stesso.

Ce ne sarebbe già abbastanza per considerare semplicemente straordinario il viaggio della Tarantella, da danza terapeutica nel Tacco d'Italia ai teatri e alle sale da concerto viennesi e parigine. Ma in realtà si può aggiungere ancora qualcosa. Ci sono infatti alcuni casi sorprendenti in cui essa dialoga con altre musiche popolari e nazionali, cambia carattere, perde la connotazione mediterranea. Il caso più significativo è quello della Russia, che nella seconda metà dell'Ottocento viene letteralmente conquistata dalla Tarantella⁸⁷. Ho già parlato di quella inserita da Čajkovskij nel suo *Capriccio*, e nello stesso periodo molti altri compositori russi scrivono Tarantelle, senz'altro affascinati anch'essi dal carattere esotico e dalla vivacità ritmica della danza: Rimskij-Korsakov, Borodin, Cui, Balakirev, Glazunov, per citarne solo qualcuno. Ma Mikhail Glinka scrive una *Tarantella su un canto popolare russo*, e Dargomyzhsky un'ancora più singolare *Tarantella Slava!* Anche se non sono particolarmente interessanti dal punto di vista musicale, queste composizioni vanno in un certo senso al di là del semplice dialogo,

arrivano a immaginare una danza ibrida che si svolge in un luogo frutto della fantasia, e che proprio per questo ci appare tanto affascinante. Qui non abbiamo a che fare con il «gusto misto» settecentesco, né con la sintesi tra diverse culture, ma con un viaggio che può raggiungere luoghi virtuali e che fa nascere incontri possibili solo attraverso la musica.

Un'idea destinata ad avere sviluppi fertili: nel 1890 anche Claude Debussy realizzerà un suo personalissimo ibrido scrivendo la deliziosa *Tarantelle Styrienne*, un'altra danza immaginaria che unisce il calore del Sud alla freschezza alpina delle montagne austriache. È l'inizio di una nuova, formidabile esplorazione multiculturale, di cui ci occuperemo più avanti.

Per approfondire

La differenza tra lo sguardo classico e quello romantico nei confronti della Tarantella, che ho esaminato brevemente nel testo principale, si riflette naturalmente nel modo in cui gli elementi caratteristici della danza interagiscono con le forme musicali. Nelle mani di Mozart, Haydn e Beethoven la Tarantella dialoga con la forma-sonata; e non c'è da stupirsi, visto che si tratta della forma caratteristica di quest'epoca, oltre che del principio di organizzazione del discorso musicale che ha dominato la musica colta occidentale per quasi due secoli, fino all'inizio del Novecento. Nei finali delle opere dei tre grandi viennesi più sopra menzionate sono ben identificabili le caratteristiche della forma-sonata: schematizzando, la presenza di un Primo e un Secondo tema in tonalità differenti, di una sezione di Sviluppo che elabora i materiali musicali, e di una Ripresa, un ritorno dei temi principali ma entrambi nella stessa tonalità (ossia riconciliati tra loro e «risolti»). Beethoven, nel Finale della *Sonata op. 47* (la celebre «Kreutzer»), mette bene in chiaro che il ritmo di Tarantella è comunque subordinato alla logica formale classica: nell'ambito del Secondo tema, infatti, il compositore di Bonn interrompe per qualche battuta il ritmo ternario ossessivo tipico della danza per inserire un breve episodio in ritmo binario dal carattere più rilassato, una sorta di temporanea sospensione del moto che corrisponde in pieno alla funzione di un Secondo tema beethoveniano, in genere meno carico di tensione, più cantabile (e perfino, come diceva il compositore stesso, «implorante») rispetto all'atmosfera complessiva, quasi sempre più mossa e drammatica, del brano⁸⁸.

Non è certo un caso che le grandi Tarantelle di Schubert siano invece inserite in movimenti che rinunciano almeno in parte alla logica stringente della forma-sonata e si accostano alla forma più «circolare» del Rondò. Schubert costituisce in un certo senso un punto intermedio (anche cronologicamente) tra la concezione classica e quella romantica: le sue Tarantelle non vengono esplicitamente nominate come tali e sono sempre dei movimenti conclusivi di Sinfonie, Sonate, Quartetti, eppure sembrano voler recuperare qualcosa dell'originario carattere popolare, sono più imprevedibili, contengono delle deviazioni dal percorso logico⁸⁹.

I più interessanti e riusciti esempi di Tarantella intorno alla metà del secolo sviluppano proprio questo aspetto, la ricerca di una forma meno «logica», meno «colta» e strutturata, che si avvicini invece allo spirito improvvisativo dell'autentica danza popolare. L'estetica romantica e ottocentesca, come si è visto, ama l'atmosfera esotica. In questo periodo i musicisti tendono quindi, quando scrivono una Tarantella, a evocare il carattere pittoresco della musica popolare del Sud Italia. Ma i musicisti popolari, nell'eseguire le loro Tarantelle, non le inseriscono certo negli schemi logici e rigorosi di una forma colta occidentale: alternano sezioni diverse e spesso collegate tra loro solo dal ritmo e dall'andamento melodico «a spirale»; di quando in quando viene naturalmente ripreso un tema già ascoltato, ma con una sensazione complessiva di grande libertà formale.

Il dialogo con la danza popolare che realizzano i musicisti classici a fine Settecento e nei primissimi anni del secolo successivo, insomma, è profondamente diverso già nei presupposti estetici rispetto a quello ricercato dai musicisti di metà secolo. Potremmo dire che i classici sembrano voler rendere in un certo senso universale la Tarantella – una tipica aspirazione illuministica – accogliendola nella ubiqua forma-sonata, mentre i romantici sono soprattutto interessati alla sua particolarità, alle sue caratteristiche «locali». Due forme di dialogo diverse, quindi, che rispondono alle esigenze di epoche e di ascoltatori diversi; ma proprio per questo entrambe originali e affascinanti.

Per comprendere quanto i compositori ottocenteschi cerchino a volte di ricreare la vera atmosfera della musica popolare, ben lontana dalla simmetria e dalla logica classiche, basta ridurre a uno schema la forma di un paio di celebri Tarantelle composte intorno alla metà del secolo. Si ascolti l'esempio audio tratto da *La Danza* (sottotitolo «Tarantella napoletana») di Rossini, un brano all'epoca

conosciutissimo⁹⁰: comincia con una introduzione del pianoforte, che ci fa sentire in successione ben cinque diversi temi, molto riconoscibili; entra poi la voce, che riprende e varia alcuni di questi temi aggiungendone al tempo stesso altri del tutto nuovi. Se si volesse schematizzare la forma del brano attraverso l'uso di lettere che identificano i diversi temi, avremmo:

ABCDE (Introduzione strumentale)

ABFCDG (Ingresso della voce)⁹¹.

Il brano è un esperimento originalissimo, che ricorda qualche aspetto della forma-ritornello settecentesca⁹² ma la integra e la arricchisce con il richiamo alla forma popolare, improvvisativa e basata sulla giustapposizione di sezioni diverse.

Pochi anni più tardi (siamo nel 1841), la grande *Tarentelle op. 43* di Chopin mostra un pensiero molto simile (anche se qui non è presente la figura di un «solista» separato del pianista, e quindi manca del tutto il richiamo alla forma-ritornello). Lo schema del brano si potrebbe infatti sintetizzare così: **ABCDEFEGHABE** + Coda conclusiva. Come si vede, alcune sezioni (**C, D, F, G, H**) vengono enunciate una sola volta e non riappaiono, mentre altre (**A, B**, soprattutto **E** che è un po' il perno intorno al quale sembra girare l'intero brano) vengono invece riprese e assumono quindi un ruolo strutturale più importante. Qualcuno mette in relazione questa forma singolarissima con il Rondò (la sezione **E** sarebbe il *Refrain*, l'elemento ricorrente), ma mi sembra che il paragone non renda affatto giustizia alla fantasia di Chopin e all'originalità del brano.

Una volta di più, nel confronto e nel dialogo con una cultura lontana la musica si arricchisce, i compositori tentano strade inesplorate, inventano nuove forme e nuovi modi di organizzare i suoni e i materiali musicali.

⁷² La *Gigue* condivide con la Tarantella il ritmo ternario. Certe *Gigues*, suonate molto rapidamente, possono perfino assomigliare a una Tarantella.

⁷³ Nelle *Sonate per clavicembalo K. 54 e K. 90*, per nominarne due sole. Il primo esempio stampato di Tarantella che si conosca risale addirittura al 1608, e si trova nella *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola* di Foriano Pico (pubblicata naturalmente a Napoli).

⁷⁴ Un ulteriore esempio, dovuto alla penna di un compositore non viennese, è il Finale della *Sonata op. 70* per pianoforte di C.M. von Weber, 1822; un brano che mostra già un'atmosfera espressiva decisamente preromantica.

⁷⁵ Mozart aveva realizzato, giovanissimo, il percorso inverso: il primo e più lungo dei suoi tre viaggi in Italia, che si svolse tra la fine del 1769 e l'inizio del 1771, lo portò proprio a Napoli, dove rimase per oltre un mese. Il contatto con la musica popolare del Sud Italia fu quindi anche diretto.

⁷⁶ Il tarantismo viene in genere definito un «esorcismo coreutico-musicale». Una delle ipotesi più accreditate sul fenomeno è quella di Gilbert Rouget (*Musica e trance*, pp. 219 sgg.), che lo considera «un caso ideale» di possessione. Va specificato che spesso non era possibile trovare sul corpo dell'ammalato tracce di un morso vero e proprio, una reale puntura dell'insetto; secondo molti studiosi il morso era il più delle volte simbolico, e questo fatto è stato interpretato in vari modi. Il tarantismo – che ancora nella prima metà del secolo scorso esisteva, in forme diverse, in molte zone del Mediterraneo, comprese Grecia e Spagna – è oggi praticamente scomparso.

⁷⁷ Il rapporto tra la danza terapeutica e la Tarantella socializzata è complesso, e difficile da

ricostruire con esattezza (tra l'altro, in Puglia esiste anche la Pizzica socializzata, che si balla al di fuori della pratica terapeutica); ma il nome stesso della Tarantella richiama il Salento (Taranto) e il ragno, e inoltre le affinità puramente musicali tra le due danze, nel ritmo e nei profili melodici, sono innegabili.

⁷⁸ L. Stifani, *Io al Santo ci credo, passim*.

⁷⁹ Si veda per esempio M. Agamennone (a cura di), *Musiche tradizionali del Salento*.

⁸⁰ Questo aspetto «mimetico» è molto evidente nel primo esempio della traccia audio n. 5.

⁸¹ La definizione si definisce al «modo» in cui viene eseguita la melodia, ossia al sistema di organizzazione delle note che la compongono, che l'autore collega ai modi ecclesiastici della teoria medievale e rinascimentale.

⁸² In G. Rouget, *Musica e trance*, p. 230. Il corsivo è mio.

⁸³ Mendelssohn in realtà chiama il quarto movimento della sua *Quarta Sinfonia* «Saltarello» (è il corrispettivo della Tarantella nell'Italia centrale, di cui esistono esempi manoscritti già nel XIV secolo, e esempi a stampa fin dal 1508). Ma il carattere di Tarantella del brano è inequivocabile, come dimostrano i numerosi temi «a spirale». Il compositore scriverà anche una Tarantella per pianoforte, breve e concentrata: la *Romanza senza parole op. 102 n. 3*, in questo caso senza riferimenti espliciti all'Italia.

⁸⁴ Vale la pena di riportare un curioso aneddoto: Strauss inserì in *Aus Italien* la melodia di *Funiculì funiculà*, che aveva sentito cantare per le strade di Napoli, convinto che si trattasse di un «canto popolare napoletano» (così l'indicazione in partitura); ma in realtà il brano era stato scritto da un compositore italiano, Luigi Denza, che infatti fece causa a Strauss e la vinse, costringendo il musicista tedesco a pagargli regolarmente i diritti d'esecuzione.

⁸⁵ La musica di Paganini, Liszt o Chopin nell'Ottocento veniva spesso descritta come «demoniaca», proprio perché esprimeva l'inquietante sfida di trascendere i limiti fisici e naturali, della mano e del corpo.

⁸⁶ L'ungherese Heller, grande didatta e amico di Chopin, Liszt e Schumann, è un musicista sottovalutato che andrebbe riscoperto, e non solo per i suoi brani virtuosistici.

⁸⁷ Nello stesso periodo i musicisti russi vengono sedotti anche dalla Spagna, e scrivono *Bolero*, *Capricci* e *Ouvertures spagnole*, *Jotas aragonesas* e così via. Il fascino delle atmosfere mediterranee, evidentemente.

⁸⁸ Si ascolti l'esempio audio, in cui è molto chiaro come il compositore abbandoni decisamente la danza per un istante, per creare un contrasto più potente attraverso il cambio di ritmo. Il confronto, insomma, è tra il ritmo e le movenze melodiche della Tarantella e la logica formale colta.

⁸⁹ Si veda ad esempio l'analisi del Finale della *Sonata in do minore D. 958* in C. Dahlhaus, *Analisi musicale e giudizio estetico*, pp. 80 sgg.

⁹⁰ Nelle *Soirées musicales*, pubblicate a Parigi nel 1835.

⁹¹ **G** è l'inizio della sezione in modo Maggiore, che cambia di colpo l'atmosfera espressiva del brano. Lo schema è incompleto, ha una funzione esemplificativa e prende quindi in esame solo parte del brano.

⁹² Per una descrizione sommaria di questa forma, nella quale interagiscono un solista e un gruppo strumentale, si veda il capitolo 4.

6.

«Tutti gli uomini saranno fratelli»

«Alle Menschen werden Brüder»: è un verso – il più famoso – dell'*Ode alla gioia* di Schiller, il testo che Beethoven mette in musica nel Finale della *Nona Sinfonia*.

È inevitabile, in un libro che parla di multiculturalità e di dialoghi tra i popoli attraverso la musica, affrontare la figura di Beethoven, e in particolare la *Nona*: uno dei grandi simboli dell'ideale illuminista di *fraternité* nell'arte, talmente potente ed evocativo che il tema del Finale di questa Sinfonia è diventato addirittura l'inno europeo. La *Nona*, che celebra esplicitamente «l'abbraccio dei popoli» e il «bacio» lanciato al mondo intero⁹³, è il punto culminante di un lungo percorso artistico, l'opera che in un certo senso porta a compimento le aspirazioni e gli ideali non solo di Beethoven, ma di molti suoi grandi predecessori vissuti nella seconda metà del Settecento.

Proprio negli ultimi decenni del secolo, infatti, troviamo forse per la prima volta dichiarazioni di grandi musicisti e intellettuali che celebrano il valore universale della musica, la sua capacità di superare le barriere e di unire gli esseri umani. Gluck, nel 1773, scrive di voler «raggiungere tutte le genti» con la sua musica, e di voler «cancellare tutte le ridicole differenze tra le musiche nazionali»; Chabanon, nel 1785, parlerà della musica dello stesso Gluck come del «linguaggio universale del nostro continente»; per Herder, la musica è semplicemente «l'arte dell'umanità»; e Haydn affermava con orgoglio che «il suo linguaggio era compreso nel mondo intero»⁹⁴. E bisogna aggiungere che questi ideali universali erano stati consapevolmente espressi in musica ben prima della *Nona*: nel *Flauto magico* di Mozart (1791), o nella *Creazione* di Haydn (1798), per fare solo due esempi illustri.

È particolarmente interessante, nelle citazioni sopra riportate, l'uso della

parola «linguaggio». In effetti, è proprio in questo periodo che si definisce il concetto che la musica sia un vero e proprio linguaggio, dotato di regole proprie⁹⁵: l'idea della musica come linguaggio universale, quindi, il solo in grado di far parlare tra loro popoli e culture lontani – un'idea ancora oggi vivissima e attuale –, nasce nella seconda metà del Settecento.

Non è un caso che proprio a questo «linguaggio» siano affidate alcune delle più forti affermazioni di libertà, di fraternità tra i popoli, di uguaglianza sociale e umana. E spesso tali affermazioni reagiscono a un clima politico che sembra muoversi in direzione opposta. Beethoven compone la *Nona Sinfonia* nella Vienna dei primi anni Venti dell'Ottocento, ossia in piena Restaurazione e in un contesto per certi versi addirittura oscurantista: nel 1819 Metternich, d'intesa con la Prussia, aveva promulgato i cosiddetti Decreti di Karlsbad, che in pratica sancivano l'istituzione di un vero e proprio sistema di spionaggio statale, mettevano la stampa e le università sotto stretto controllo e sopprimevano di fatto le società politiche e studentesche. La volontà beethoveniana di gridare, in un momento di grave difficoltà politica e personale (le lettere del compositore lo testimoniano in modo chiarissimo), che «tutti gli uomini saranno fratelli» assume quindi un valore straordinario, e lancia un messaggio universale. La fama della *Nona*, probabilmente il più conosciuto brano musicale di tutti i tempi, è ben meritata.

Ma è molto istruttivo osservare in quanti modi diversi questo messaggio universale sia stato recepito, utilizzato, spesso perfino distorto e strumentalizzato nei due secoli trascorsi dalla prima esecuzione della Sinfonia (1824). La *Nona* – e in particolare, naturalmente, l'*Ode alla gioia* – è stata considerata infatti un simbolo universale ma anche un simbolo nazionalista, un appello all'uguaglianza ma anche alla supremazia culturale e razziale, un inno alla fraternità ma anche all'oppressione (o al maschilismo, secondo alcune studioso femministe!); di volta in volta, in diversi contesti storici e politici, la composizione è stata giudicata elitaria o proletaria, conformista o rivoluzionaria, ed è stata perfino riarrangiata come un brano pop di successo (*Song of joy* di Miguel Ríos, 1970)⁹⁶. È stata sfruttata, in modo inquietante, anche dai regimi totalitari: fu uno dei pezzi di musica prediletti sia da Stalin che da Hitler (venne spesso eseguita per celebrare il compleanno del *Führer*). Un musicologo tedesco, Hans Joachim Moser, scrisse nel 1941 che la gioia cantata da Beethoven nella *Nona Sinfonia* non significava affatto che si dovesse fraternizzare con chiunque: essa esprimeva

piuttosto l'idea di un'umanità «il più germanica possibile»! Nel 1974 l'*Ode alla gioia*, naturalmente con un diverso testo, fu addirittura utilizzata per un breve periodo come Inno nazionale della Rhodesia, ossia di uno Stato apertamente razzista. E nel 1972 l'uso di questa celebre melodia come Inno europeo, che per la verità era stato proposto da decenni, diede vita a un'altra situazione paradossale: un Inno europeo non poteva evidentemente essere cantato in tedesco. Si decise quindi di commissionare una versione puramente strumentale dell'Inno a un musicista di fama: e chi fu scelto per realizzare l'arrangiamento della musica di Beethoven che viene eseguito ancora oggi? Nientemeno che Herbert von Karajan. Un famoso direttore d'orchestra, certo, ma anche un ex nazista...

Inutile chiedersi se Beethoven si sia rivoltato nella tomba ogni volta che la sua musica veniva strumentalizzata in modi tanto vari e sorprendenti. Bisogna piuttosto constatare una volta di più che i rapporti tra l'arte, la politica e la società sono molto complessi, e che anche il gesto artistico più apertamente illuminista e multiculturale può essere manipolato e trasformato, fino ad assumere un significato opposto⁹⁷.

Il caso della *Nona Sinfonia* è comunque unico: non ci sono – almeno nell'ambito musicale – altri esempi di deformazione tanto esplicita e tanto evidente del significato di un'opera d'arte. Probabilmente ciò dipende dalle particolari caratteristiche della *Nona*, dalla sua complessità e dal fatto che la sua forza estetica si basa in gran parte su un paradosso, su una fertilissima contraddizione: proprio nel brano in cui celebra la fratellanza e lancia un messaggio etico di portata universale, rivolto a tutto il mondo, Beethoven sperimenta sonorità inaudite, compone in modo originalissimo e assolutamente personale. Afferma insomma l'individualità dell'opera d'arte, e lo fa attraverso soluzioni musicali fino a quel momento mai tentate: basta dire che nessuna Sinfonia, nemmeno le precedenti otto dello stesso Beethoven, aveva mai previsto la presenza della voce umana, del coro e dei solisti, accanto all'orchestra. È proprio questo paradosso, la tensione tra le aspirazioni universali e la forza delle straordinarie innovazioni individuali, che ha reso possibile distorcere e manipolare in modi tanto diversi il messaggio della *Nona Sinfonia*.

Beethoven aveva comunque perseguito ideali illuministi per tutta la vita. Sappiamo che fin dal 1793 intendeva mettere in musica l'*Ode alla gioia* di Schiller; e la sua unica opera, *Fidelio*, che fu rielaborata per ben dieci anni,

mostra le stesse aspirazioni universali, lancia lo stesso messaggio di fratellanza e di giustizia sociale.

Il compositore si interessò perfino alle culture extraeuropee: nei suoi diari troviamo diversi riferimenti all'India, dalla descrizione delle particolarissime scale musicali usate in quel paese alle citazioni da antichi poeti come Kālidāsa, o dai poemi classici come la *Bhagavad Gita*. Non si tratta di un esempio isolato: negli stessi anni il suo grande contemporaneo Goethe mostrava un analogo interesse verso la letteratura orientale. Goethe in effetti è ancora oggi considerato l'inventore del concetto moderno di *Weltliteratur* (letteratura mondiale), derivato dalla sua approfondita conoscenza di molti capolavori delle diverse realtà culturali nazionali (tra cui la letteratura persiana e araba, oltre a quella inglese, francese, italiana, greca)⁹⁸.

Forse il più importante tra gli interessi di Beethoven – soprattutto nella prospettiva di questo libro – è quello che il compositore dimostrò verso la musica popolare. Un interesse tipico della sua epoca, che coinvolse tra gli altri lo stesso Goethe (il quale già negli anni Settanta del Settecento aveva svolto una pionieristica raccolta sul campo di canti popolari, in Alsazia) e soprattutto Herder, l'inventore dell'espressione «canto popolare» (*Volkslied*, in tedesco). Per Herder, il canto popolare è un processo costitutivo e fondamentale della comunicazione umana: secondo lui, linguaggio e canto hanno un'origine comune⁹⁹, e l'essere umano produce musica con il preciso scopo di esprimere sé stesso e di esprimere allo stesso tempo i tratti specifici della cultura che lo unisce ai suoi simili. Lo spirito di un popolo, in altri termini, si manifesta anche e soprattutto attraverso il canto popolare. Ma è significativo il fatto che Herder non parta da questa considerazione per sviluppare una visione esclusivamente nazionalista: ciò che davvero gli interessa è l'idea della «storia dei popoli come sinfonia di voci», l'idea che l'umanità si possa considerare una sorta di «concerto polifonico», tanto più ricco e armonioso quante più sono le diverse voci che vi prendono parte (e infatti Herder si occuperà del canto popolare di diverse nazioni, non solo dei canti tedeschi come faranno per esempio i suoi successori von Arnim e Brentano all'inizio dell'Ottocento). Un'umanità musicale, quindi, che può confrontarsi e comunicare proprio grazie al «linguaggio universale».

Le idee di Herder influenzarono profondamente Beethoven, al punto che il compositore arrivò a realizzare quello che oggi chiameremmo un vero e proprio progetto multiculturale¹⁰⁰, arrangiando e rielaborando oltre 170 canti

popolari provenienti da tutta Europa. Una storia affascinante, che vale la pena di raccontare.

Gli arrangiamenti beethoveniani di canti popolari sono dovuti al contatto con una figura singolare e interessantissima: George Thomson (1757-1851), folklorista e musicista dilettante di Edimburgo, ricercatore di melodie popolari delle isole britanniche – in particolare di melodie scozzesi, irlandesi e gallesi – ed editore musicale, che per oltre un trentennio commissionò ad alcuni dei più celebri compositori europei gli arrangiamenti proprio di quelle melodie popolari che andava man mano raccogliendo. Allo stesso tempo Thomson commissionava a importanti scrittori britannici del tempo, come Robert Burns o Walter Scott, poesie da adattare ad alcune melodie, sia a quelle strumentali prive di testo sia a quelle – molto frequenti – che si limitavano a giochi verbali e a *nonsense*¹⁰¹.

Lo scozzese era entrato in contatto con Beethoven fin dal 1803, ma la gestazione delle armonizzazioni di canti popolari fu piuttosto lenta, certo anche a causa delle difficoltà materiali e del perenne stato di guerra in cui versava gran parte d'Europa in quegli anni: nel 1806 Beethoven scrisse a Thomson di essere disposto ad «armonizzare delle ariette Scozzesi», ma solo nel settembre 1809 quest'ultimo riuscì a far arrivare al compositore 43 ariette, tutte melodie scozzesi, irlandesi, inglesi e gallesi¹⁰². A partire dal 1810 Beethoven cominciò quindi a lavorare agli arrangiamenti.

Ma qualche anno più tardi, le idee di Thomson si erano fatte più articolate: nel 1814 egli inviò infatti a Beethoven «12 arie nazionali» da armonizzare. Per la prima volta non si fa riferimento al solo repertorio di melodie delle isole britanniche ma ad «arie nazionali». Infine, nel gennaio 1816, l'idea di Thomson si ampliò in maniera sorprendente:

Desidero molto ottenere qualche campione di musica vocale delle varie nazioni d'Europa:

della Germania

della Polonia

della Russia

del Tirolo

della Venezia – e

della Spagna

ossia, due o tre arie di ciascuno di questi paesi. – Non parlo delle composizioni dei dotti autori viventi, ma delle melodie puramente nazionali, contrassegnate dalle caratteristiche della musica di ciascun paese e amate dal popolo, come le arie scozzesi e irlandesi che Le ho inviato. Desidererei che queste arie fossero di uno stile gradevole e tali da poter aderire facilmente alla poesia.

In una città come Vienna, in cui vivono musicisti di tutti i paesi, credo che non Le sarà difficile

trovare le arie di cui Le parlo, o per lo meno alcune di esse. – E se vorrà venire incontro a questo mio desiderio e quindi comporre per le suddette arie dei ritornelli e accompagnamenti, mi farà un grande piacere¹⁰³.

Thomson arrivava quindi a immaginare una raccolta di canti popolari di molte nazioni d'Europa, alle quali qualche mese più tardi chiederà di aggiungere anche arie «svedesi, danesi, siciliane, calabresi»(!). Non c'è dubbio che la proposta di Thomson piacque a Beethoven: negli anni immediatamente successivi egli realizzerà infatti un buon numero di arrangiamenti, comprendendo canti popolari di molte nazioni, anche più di quelle suggerite da Thomson. Nel catalogo beethoveniano troviamo, oltre a un gran numero di canti popolari scozzesi, irlandesi, inglesi e gallesi, alcuni arrangiamenti di canti polacchi, tedeschi, tirolesi, svizzeri, italiani (due melodie veneziane – c'è anche la *Biondina in gondoleta!* – e una siciliana), francesi, ungheresi, russi, ucraini, danesi, svedesi, spagnoli (tra cui due diversi Bolero, senza dubbio i primi esempi colti di questa tipica danza realizzati da un compositore non spagnolo) e portoghesi.

E certo sembra tutt'altro che casuale il fatto che un tale progetto sia scaturito proprio dalla mente e dalle facoltà creative dell'uomo che solo pochi anni più tardi avrebbe cantato nella *Nona Sinfonia* l'abbraccio di tutti i popoli del mondo¹⁰⁴.

Ma cosa interessava davvero a Beethoven, nei canti popolari europei, e in particolare britannici, che egli accettò di rielaborare? Probabilmente, ciò che lo attraeva era il fatto che il *linguaggio* musicale di quei canti (l'armonia, le scale di riferimento, i ritmi) era completamente diverso rispetto a quello della musica colta occidentale. Ancora una volta, quindi, nell'incontro e nel dialogo con una cultura «altra» un grande compositore trova stimoli nuovi, trae lo spunto per sviluppare soluzioni inedite. Beethoven era chiaramente consapevole del significato della sua ricerca, come dimostra una lettera a Thomson del 1818:

È vero che questi canti si armonizzano molto in fretta, ma restituire la semplicità, il carattere, la natura del canto non è per me sempre così facile come forse Lei crede, si trova un'infinità di armonie, ma soltanto una è conforme al genere e al carattere della melodia.

Un'infinità di armonie, delle quali però soltanto una in grado di esaltare il vero e proprio carattere della melodia. La modernità di questa affermazione beethoveniana mi sembra stupefacente: una melodia popolare ha

caratteristiche proprie, che vanno rispettate; in particolare, caratteristiche legate all'organizzazione dei suoni impiegati. Beethoven comprese subito insomma che molte delle melodie che Thomson gli chiedeva di arrangiare non erano basate sul cosiddetto sistema tonale, sul tradizionale modo di articolare e organizzare i suoni della musica colta occidentale, e che era necessario cercare l'armonizzazione «giusta».

Ci sono delle sorprendenti analogie tra queste parole e ciò che Béla Bartók, un grande compositore ungherese e uno dei più grandi ricercatori e arrangiatori di canti popolari, scriverà oltre cento anni più tardi, nel 1931, affermando che la cosa più importante, nell'utilizzazione e nella rielaborazione di melodie popolari, era portare nella musica colta il «tipico carattere della musica contadina». Vale la pena di sottolineare che Bartók inventa, per sostenere la sua tesi, una metafora delicata e poetica, quella del canto popolare come «gioiello» e dell'arrangiamento come «montatura»:

L'accompagnamento, il preludio e il postludio, non sono altro che la cornice in cui viene sistemata la melodia contadina, che così sta esattamente come la pietra preziosa nella sua incastonatura [...]. È molto importante che la materia musicale con cui si riveste la melodia sia però intrisa del suo stesso carattere, cioè viva delle peculiarità musicali evidenti o sottintese in essa, vale a dire che la melodia e tutte le aggiunte che le si fanno diano comunque l'impressione di una unità indivisibile.

Come succede spesso, i grandi compositori sembrano parlare tra loro attraverso le epoche, anche a un secolo di distanza: Bartók riprende il concetto espresso da Beethoven, lo amplifica e lo rende più preciso. Non sto tracciando un collegamento casuale, uno tra i tanti possibili: per il resto del XIX secolo infatti la visione universale beethoveniana passerà in secondo piano, per lasciare progressivamente spazio ai sentimenti nazionalisti e patriottici. I compositori continueranno, naturalmente, a confrontarsi con le altre culture, ma come vedremo nel prossimo capitolo lo faranno in un modo piuttosto singolare. Bisognerà aspettare l'inizio del Novecento per trovare degli sviluppi nuovi e davvero fertili del dialogo multiculturale, e perché la volontà di «abbracciare il mondo intero» attraverso la musica trovi nuovo slancio e nuove espressioni artistiche.

Per approfondire

Basta ascoltare uno degli arrangiamenti beethoveniani di canti popolari per rendersi conto di come il compositore si preoccupi di rispettare le caratteristiche della melodia originale nell'armonizzazione. Nell'esempio audio propongo la parte pianistica (in cui la mano destra raddoppia la melodia vocale) di *Sunset*, uno dei brani scozzesi contenuti nella raccolta *op. 108*. Anche il lettore meno esperto coglie la bellezza e l'originalità dell'arrangiamento beethoveniano, l'atmosfera particolare del brano, il fatto che l'armonizzazione non segua con precisione le regole della tonalità colta occidentale¹⁰⁵.

È significativo il fatto che, proprio in questi anni, Beethoven stesse studiando la musica antica, pre-tonale. Nel 1818 abbozzò addirittura il progetto di una «sinfonia nei toni antichi», e nelle sue opere tarde si trovano almeno due celebri episodi nei quali egli utilizza gli antichi modi ecclesiastici: l'*Et incarnatus* della *Missa Solemnis* e la *Canzona di ringraziamento* nel *Quartetto op. 132*¹⁰⁶. Ma già diversi anni prima di scrivere queste composizioni Beethoven era venuto in contatto con musica estranea al sistema tonale occidentale, proprio grazie alla commissione di Thomson. Lo studio dei canti popolari scozzesi, irlandesi, gallesi stimolò senza dubbio l'immaginazione del compositore, portandolo a ricercare sistemi di armonizzazione che uscissero dai limiti e dalle norme del sistema tonale classico; e l'interesse verso la musica antica e l'arcaica modalità è chiaramente collegato agli stimoli che Beethoven ricevette dal contatto con la musica popolare.

Il dialogo con le melodie popolari si mostra sotto diversi aspetti: la splendida Ninna-nanna svedese, per esempio, è quasi interamente scritta su pedale fisso, ossia con un effetto di totale annullamento di ogni possibile tensione armonica e tonale. In altri casi Beethoven fa invece interagire le caratteristiche della melodia con le tecniche colte occidentali, utilizzando frequentemente il contrappunto e arrivando perfino a far rivivere lo spirito del basso continuo sei- e settecentesco (un ottimo esempio lo troviamo nella seconda delle tre melodie russe). Il secondo dei due canti polacchi ha il caratteristico andamento di una Mazurka (senza dubbio una delle prime scritte da un compositore occidentale), mentre il canto svizzero viene arrangiato evocando la sonorità del corno delle Alpi. E ho già accennato alla presenza di ben due Bolero. Le armonizzazioni beethoveniane sono una vera miniera, mostrano una straordinaria curiosità verso ritmi e inflessioni tipici delle diverse culture musicali, unita a un'ispirazione sempre leggera, aerea, felicissima.

C'è un aspetto specifico di questi arrangiamenti sul quale si concentra la sperimentazione beethoveniana: il *ritmo*. Tra le melodie che il compositore armonizzò si trovano ad esempio brani che propongono un fraseggio insolito, per gruppi di 5 battute invece degli usuali e «regolari» raggruppamenti di 4 battute tipici della tradizione colta occidentale. (Questa caratteristica, l'articolazione del fraseggio in gruppi irregolari di battute, verrà spesso esplorata da Beethoven nelle opere tarde, negli Scherzi di alcuni degli ultimi Quartetti o nell'ultima delle *Bagatelle op. 126*.)

L'esempio audio comprende un canto popolare scozzese, in cui la fantasia ritmica beethoveniana si mostra in tutta la sua formidabile forza e originalità. Il brano si intitola *Highland Harry* ed è un lamento, una melodia dall'andamento probabilmente lento e cantabile che Beethoven però trasforma, con un vero colpo di genio, in un *Allegretto spiritoso*. Veramente incredibile è l'articolazione ritmica e armonica del brano, che all'ascolto ricorda certe atmosfere di *Ragtime* o addirittura di *Country* novecentesco!

Siamo nel 1817-18. Questo splendido brano costituisce quindi la prima delle celeberrime, stupefacenti *anticipazioni jazzistiche* presenti in alcune delle ultime composizioni beethoveniane che da sempre sbalordiscono musicisti e ascoltatori. Il più famoso di tali brani «profetici» è la terza variazione del Finale della *Sonata op. 111*, ma squarci ritmici altrettanto visionari, «novecenteschi», si trovano in diversi momenti delle ultime opere, nel fugato contenuto nell'*Agnus Dei* della *Missa Solemnis*, nella

quarta delle *Bagatelle op. 126*, nel Finale del *Quartetto op. 132*, nella *Grosse Fuge* o nello Scherzo del *Quartetto op. 135*, per citare solo esempi davvero emblematici.

Non è azzardato sostenere che i semi di questo rivoluzionario pensiero ritmico abbiano cominciato a germogliare nella mente di Beethoven proprio grazie al contatto con la musica popolare «delle varie nazioni d'Europa».

⁹³ Il testo recita infatti *Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!* («Abbracciatevi, o milioni! Questo bacio al mondo intero!»).

⁹⁴ Le citazioni sono tratte da F. Blume, *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*, p. 28.

⁹⁵ In questo periodo tra l'altro appare per la prima volta l'espressione «linguaggio musicale», oggi usata comunemente.

⁹⁶ Tutti questi esempi sono tratti dal libro di Esteban Buch, *La Neuvième de Beethoven: une histoire politique*.

⁹⁷ Comunque vale la pena di ricordare che per celebrare la sua elezione a presidente della Repubblica francese, avvenuta proprio durante la stesura di questo libro (maggio 2017), Emmanuel Macron ha voluto far risuonare le note dell'*Ode alla gioia*, e tra l'altro davanti al Louvre. Ossia mettendo uno accanto all'altro Beethoven e Leonardo, la musica e l'arte figurativa, nel segno dell'Europa. Un gesto significativo, visto che Macron aveva condotto una campagna elettorale dichiaratamente filo-europeista.

⁹⁸ Tra le opere più note di Goethe c'è il *Divano occidentale-orientale (West-östlicher Divan)*, a cui si ispira il notissimo esperimento multiculturale del direttore d'orchestra Daniel Barenboim: la costituzione di un'orchestra (la West-Eastern Divan Orchestra, appunto) formata da musicisti israeliani e arabi.

⁹⁹ Rousseau, nei suoi diversi scritti sulla musica, esprime la stessa opinione.

¹⁰⁰ O perfino un *remix*, volendo usare un termine ancora più contemporaneo.

¹⁰¹ Ecco un estratto della lettera che Thomson scrisse a Burns nel 1792: «For some years past, I have, with a friend or two, employed many leisure hours in collating and collecting the most favourite of our national melodies, for publication [...] we are desirous to have the poetry improved wherever it seems unworthy of the music [...] Some charming melodies are united to mere nonsense and doggerel, while others are accommodated with rhymes so loose and indelicate as cannot be sung in decent company. To remove this reproach would be an easy task to the author of *The Cotter's Saturday Night*».

¹⁰² L. van Beethoven, *Epistolario*, vol. II, pp. 106-108.

¹⁰³ Ivi, vol. III, pp. 237-239.

¹⁰⁴ Mi sembra importante specificare che la novità del progetto beethoveniano non consiste, in sé, nell'idea pura e semplice di accostare brani provenienti da paesi diversi: come abbiamo visto nei capitoli precedenti si tratta di una pratica che ha una lunga tradizione (un esempio che Beethoven probabilmente conosceva bene sono le *Douze Leçons progressives* per pianoforte di Jan Ladislav Dussek, pubblicate nel 1794, che comprendono un *Rondeau a la turque*, una *Air russe varié*, una *Polonaise*, una *Air anglais varié*, un *Rondeau sur un air écossais* e un *Rondeau sur la retraite espagnol*). La vera novità è il modo in cui Beethoven guarda i materiali popolari,

ne sfrutta le caratteristiche melodiche, armoniche, ritmiche per creare una nuova sintesi e sviluppare un linguaggio originale.

¹⁰⁵ Diversi punti della melodia ricevono un'armonizzazione *modale*, non funzionale; e in più Beethoven sceglie di sospendere alcuni passaggi armonizzandoli su un pedale fisso, quindi senza seguire il percorso armonico suggerito dalla linea melodica.

¹⁰⁶ A questi si può aggiungere l'episodio costruito sulle parole «Brüder! überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen» nel Finale della *Nona Sinfonia*, dal carattere ugualmente modale.

7.

Un passo indietro?

L'Ottocento, lo troviamo scritto su qualsiasi manuale di storia, è il secolo in cui si sviluppano i grandi nazionalismi: l'epoca dei movimenti di indipendenza e delle rivoluzioni. Nei manuali di storia della musica questo stesso aspetto viene in genere riassunto in una formula, un po' semplicistica ma comunque utilizzata frequentemente: l'Ottocento è caratterizzato dalla nascita delle «Scuole nazionali». Accanto alle tradizioni musicali che avevano consolidato la propria identità nei secoli precedenti – la musica italiana, francese, tedesca –, la seconda parte del XIX secolo vede affermarsi in modo più o meno deciso una musica russa, una musica ceca, una musica ungherese, una musica norvegese e così via.

Tra le prime importanti manifestazioni di questa tendenza ci sono, già nel terzo decennio del secolo, alcune composizioni pianistiche di Chopin: soprattutto le Polacche (*Polonaises*) e le Mazurke, due danze caratteristiche che nelle mani del compositore vengono letteralmente trasfigurate, e che spingeranno un critico del calibro di Robert Schumann a riconoscere nella musica di Chopin uno specifico «carattere sarmatico», ossia un sapore territoriale, una nota espressiva direttamente legata al suolo polacco. Di lì a poco, un altro grande virtuoso ottocentesco trarrà ispirazione dalla musica del proprio paese d'origine: Franz Liszt, con le *Rapsodie ungheresi*.

In realtà, scrivendo queste opere i due compositori non intendevano fare un esplicito gesto nazionalista; ciò che interessava loro era, con tutta evidenza, la particolarità del linguaggio musicale delle danze popolari polacche, o dello stile zingano («zingaresco») ungherese. Volevano cercare strade nuove, sviluppare un nuovo stile musicale, al di là dei caratteri «nazionali» di tale stile. Ma è significativo il fatto che, dopo la loro morte, siano nate delle vere e proprie diatribe volte ad affermare l'identità polacca della musica di

Chopin, e il carattere ungherese di quella di Liszt. Alla morte di Chopin, nel 1849, la sorella volle riportare in Polonia il cuore del compositore (a quanto pare, in un'ampolla piena di alcol, nascosta in valigia tra gli abiti!), con il risultato un po' paradossale che oggi il corpo di Chopin riposa nel cimitero parigino di Père-Lachaise mentre il cuore è a Varsavia, nella Chiesa della Santa Croce¹⁰⁷.

Nel secolo precedente, nessuno si sarebbe sognato di riportare da Londra a Halle, sua città natale, il cuore di Händel; e se Beethoven avesse saputo che, alcuni decenni dopo la sua morte, qualcuno avrebbe rivendicato le origini fiamminghe della sua famiglia¹⁰⁸, sarebbe rimasto a dir poco stupefatto. La musica di Haydn, durante la vita del musicista, era stata applaudita a Vienna quanto a Londra, a Parigi o a Cadice; e l'opera italiana si era diffusa in ogni parte d'Europa, perfino in Francia.

Il nazionalismo ottocentesco, invece, assume ben presto le caratteristiche di un'*ideologia*, attraverso la quale si afferma esplicitamente la forza – e spesso la superiorità – della propria identità culturale e la necessità di difenderla dalle influenze straniere. Questo succede soprattutto dopo il 1848, l'«anno delle rivoluzioni»: l'atteggiamento nazionalista diventa generalmente più estremo ed esasperato, e spesso mescola alle questioni sociali e territoriali altre rivendicazioni che oggi, dalla nostra prospettiva, ci appaiono a dir poco inquietanti, visto che sono legate alla razza, al «sangue». Nel 1850, per fare solo l'esempio più celebre nell'ambito musicale di questa sinistra evoluzione del nazionalismo ottocentesco, appare in una rivista tedesca un articolo intitolato «Il giudaismo in musica» (*Das Judentum in der Musik*). In esso l'autore, che si firma con lo pseudonimo di K. Freigedank (ossia, più o meno, «libero pensatore»), attacca l'artista che aveva incarnato le aspirazioni musicali tedesche nella prima metà del secolo, Mendelssohn. La tesi è che Mendelssohn, pur essendo convertito, era comunque di origini ebraiche; e che di conseguenza egli non aveva potuto realmente contribuire al progresso di una vera musica tedesca, ma solo diluirne, annacquarene l'identità e la purezza. Ciò che forse ci fa rabbrivire di più, in queste affermazioni, è il fatto che dietro la maschera del «libero pensatore» si celi in realtà un grandissimo compositore, colui che sarebbe divenuto la figura principale, dominante, della musica tedesca ed europea nella seconda metà dell'Ottocento: Richard Wagner, il paladino dell'«opera d'arte dell'avvenire».

Il teatro d'opera è uno degli ambiti nei quali le tendenze nazionalistiche si mostrano con maggiore evidenza: Schumann dichiarava di rivolgere una «preghiera quotidiana» alla nascita di un teatro d'opera autenticamente tedesco; e tanto lui quanto Wagner non perdevano occasione per denigrare l'opera italiana¹⁰⁹, vista come una sorta di nemico da combattere a ogni costo.

Del resto l'opera è, per definizione, uno spettacolo popolare, frequentato da migliaia di persone di ogni ceto sociale. Lo spazio fisico del teatro è uno dei pochi luoghi nei quali l'intera società ottocentesca si ritrova; e la diffusa metafora del teatro come specchio del mondo è quindi pienamente giustificata¹¹⁰.

Molte trame operistiche sono direttamente ispirate alla storia o alle tradizioni di un paese specifico, e nel corso del secolo alcune composizioni vengono acclamate come «opere nazionali», brani nei quali un intero popolo si identifica: opere russe basate su episodi storici e patriottici (*Una vita per lo Zar* di Glinka, 1836; *Boris Godunov* di Musorgskij, 1872; *Il principe Igor* di Borodin, 1887)¹¹¹, opere tedesche che celebrano la mitologia nordica (i «Drammi musicali» di Wagner, naturalmente, in particolare il grande ciclo dell'*Anello del Nibelungo*, 1852-74), opere ceche dedicate alla vita quotidiana boema (*La sposa venduta* di Smetana, 1866) o a miti e tradizioni locali (*Rusalka* di Dvořák, 1900).

Ma forse in nessun paese il carattere nazionale del teatro d'opera assume tanta importanza quanto in Italia, al punto che il nostro Melodramma può senz'altro essere considerato uno dei motori del processo risorgimentale. Opere di Rossini (*Mosè in Egitto*, 1818), di Bellini (*Norma*, 1831; *I puritani*, 1834), di Donizetti (*Gemma di Vergy*, 1834; *Marin Faliero*, 1835), soprattutto di Verdi vengono intese dagli spettatori come rappresentazioni dello stato di oppressione del paese, e diventano un simbolo della volontà di indipendenza nazionale. Più volte, tra gli anni Venti e la fine degli anni Quaranta, è proprio la rappresentazione di un'opera a dare l'avvio a un moto di rivolta, e non a caso la censura è particolarmente severa proprio nei confronti dei libretti d'opera, che vengono purgati di ogni accenno alla libertà, all'indipendenza, alla ribellione verso il potere costituito. I cori di molte opere, soprattutto verdiane («Va' pensiero sull'ali dorate», «Si ridesti il leon di Castiglia», «O signore, dal tetto natio»), simboleggiano per ogni italiano dell'epoca lo spirito risorgimentale, il popolo unito, l'idea di una massa di uomini e donne compatta e armonica che canta dando espressione al

sentimento di tutti.

E altri generi musicali tipicamente ottocenteschi mostrano la stessa impronta nazionale: basta citare il Poema sinfonico, un genere orchestrale «a programma» in cui la musica, pur senza l'uso delle parole, descrive ugualmente una vicenda storica o evoca un personaggio, un luogo, un paesaggio (presentati all'ascoltatore attraverso un titolo specifico e un breve testo scritto). Questo genere nasce a metà Ottocento per mano di Liszt, e conoscerà un enorme successo per il resto del secolo. Liszt scrive, per fare qualche esempio, Poemi sinfonici dedicati a *Orfeo* (1853-54), a *Tasso* (1854), a *Prometeo* (1855), ad *Amleto* (1858), ossia raffigura musicalmente personaggi appartenenti alla storia letteraria o alla mitologia europea e universale; ma ad ogni modo ben tre dei suoi Poemi (*Mazeppa*, 1851; *Hungaria*, 1854; *Hunnenschlacht*, 1857) hanno un contenuto specificamente ungherese. Il punto culminante della tendenza nazionale del genere è senz'altro il ciclo di sei Poemi sinfonici del compositore ceco Bedřich Smetana, intitolato significativamente *Má Vlast* («La mia patria», 1874-79), nel quale sono evocati paesaggi, boschi, fiumi, luoghi mitici, eventi storici, tutti riferiti alla Boemia.

La domanda che sorge spontanea a questo punto è: il XIX secolo vede quindi spegnersi l'idea del dialogo attraverso i suoni? È forse un secolo nel quale le culture non parlano tra loro, in cui viene meno la volontà di superare le barriere e i confini?

Di sicuro, in questo periodo cercheremmo invano un «progetto multiculturale», una visione universale paragonabile a quella beethoveniana. Ma in realtà il dialogo continua, anche se si svolge in modo meno evidente, e su un piano diverso: quello delle forme e delle tecniche compositive.

Per conferire un'identità nazionale alle proprie composizioni, i musicisti russi, cechi o norvegesi si rivolgono al canto popolare, che come già sappiamo veniva considerato, sulla scia delle idee tardosettecentesche di Herder, l'espressione più autentica dello «spirito» di un popolo. Ma naturalmente non era sufficiente pubblicare delle raccolte di canti popolari per creare una musica nazionale. Era necessario nobilitare i canti popolari, innalzarli alla dignità e alla complessità della musica d'arte. La soluzione più semplice ed efficace era quella di inserire materiali popolari (o, più spesso, melodie originali, ma scritte nello stile dei canti popolari) all'interno delle grandi forme tradizionali: opere liriche, Cantate, Sinfonie, Quartetti, Sonate e

pezzi brevi per pianoforte, alle quali si aggiunge una forma nuova – ma saldamente radicata nella tradizione colta mitteleuropea – come il Poema sinfonico¹¹². Il paradosso delle scuole ottocentesche è che il carattere nazionale di gran parte delle composizioni più riuscite di questi musicisti è calato in uno stampo formale derivato proprio da quella tradizione mitteleuropea, «tedesca», dalla quale ci si vuole distaccare. E le tecniche attraverso le quali i materiali popolari sono elaborati sono tecniche colte occidentali¹¹³.

Il risultato è un ibrido affascinante, un tipo nuovo di dialogo culturale: tra un materiale melodico di cui si sottolinea il carattere nazionale, locale, fortemente legato all'identità di un popolo, e forme e tecniche che sono invece viste come sovranazionali, universalmente valide e quindi legittimamente utilizzabili nonostante la loro origine mitteleuropea (anzi, specificamente viennese; ossia, in definitiva, un prodotto culturale proprio dell'Impero austro-ungarico, del «nemico» oppressore!). Non a caso, infatti, molti dei principali esponenti delle scuole nazionali si formano, almeno in parte, nei paesi di lingua tedesca: il norvegese Edvard Grieg studia a Lipsia (nella città di Wagner, e nel Conservatorio fondato da Mendelssohn), Antonín Dvořák completa la formazione in Germania, e Smetana si recherà due volte a Weimar per incontrare Liszt, che considerava una sorta di mentore e maestro spirituale e di cui riconobbe sempre la forte influenza.

Ma anche i musicisti che si formano in patria, come fanno praticamente tutti i grandi russi (Musorgskij, Balakirev, Rimskij-Korsakov, Borodin, lo stesso Čajkovskij), realizzano nelle proprie composizioni un fitto dialogo con la tradizione occidentale, nelle opere come nelle Sinfonie, nei Quartetti per archi come nei Poemi sinfonici. La *Sinfonia n. 2* di Borodin, che fu salutata all'epoca come una composizione «autenticamente russa», pur essendo attraversata da cima a fondo da temi dal carattere popolare è organizzata esattamente come una Sinfonia di Beethoven o di Schumann: quattro movimenti, con un vivacissimo Scherzo al secondo posto, un lirico Adagio al terzo, un Finale che conclude il brano con un tono festoso e monumentale. E lo stesso succede nei due bellissimi Quartetti dello stesso musicista, e in molte composizioni dei suoi contemporanei.

Il dialogo tra canto popolare, carattere nazionale e forme e tecniche occidentali è quindi complesso, e ricco di sfaccettature¹¹⁴. (Un solo musicista tra tutti gli esponenti delle scuole nazionali si sottrae – in maniera estrema, e

per certi versi davvero eroica – al dialogo con la tradizione mitteleuropea; e infatti ci appare ancora oggi il più misterioso, il più impenetrabile, e probabilmente anche il più grande: Modest Musorgskij, l'autore – per ricordare solo qualche titolo – dei *Quadri di una esposizione* (1874) e della *Notte sul Monte Calvo* (1867), oltre al già citato *Boris Godunov*. Musorgskij rifiuta decisamente l'influsso della tradizione occidentale, dichiarando a più riprese che le tecniche di elaborazione dei materiali musicali utilizzate dai compositori tedeschi sono solo «matematica musicale», e inventando, letteralmente dal nulla, procedimenti completamente nuovi. Claude Debussy, qualche decennio dopo la morte di Musorgskij, renderà omaggio a questo grande innovatore in un articolo diventato celebre, nel quale paragona la sua arte a «quella di un curioso selvaggio che scopra la musica ad ogni passo tracciato dalla sua emozione», dove «tutto è retto e composto da piccoli tocchi successivi, congiunti da un legame misterioso e da un dono di luminosa chiaroveggenza».)

Ma l'Ottocento sviluppa, allo stesso tempo, anche un altro tipo di dialogo multiculturale: è il secolo degli esotismi, dell'interesse e della curiosità verso culture lontane che vengono evocate attraverso la musica – assumendo spesso un alone favoloso, un'aura di purezza incontaminata. C'erano diversi precedenti settecenteschi di questa tendenza, in particolare le idee di Rousseau sull'innocenza del «buon selvaggio», e alcune opere letterarie (le *Lettere persiane* di Montesquieu, per esempio) che avevano contrapposto un Oriente saggio e disincantato a un Occidente corrotto dall'avidità e dal mito del progresso¹¹⁵. Ma nel corso del XIX secolo la tendenza esotica dilaga, letteralmente; e in campo musicale si moltiplicano le composizioni che intendono direttamente evocare luoghi lontani, sia europei (la Spagna, l'Italia, la Scozia, le montagne svizzere¹¹⁶) che extraeuropei, attraverso il frequente inserimento di materiali musicali autentici, e quindi facendo di nuovo dialogare un linguaggio musicale non colto con i più rigorosi canoni della musica occidentale.

Abbiamo visto nel capitolo 5 come la Tarantella venga sfruttata dai compositori ottocenteschi proprio per il suo carattere evocativo, per la sua capacità di richiamare immediatamente le atmosfere mediterranee del Sud Italia; e fin dall'inizio del secolo alcuni compositori utilizzano nelle proprie opere autentiche melodie arabe, o perfino cinesi. Tra i primi e più importanti esponenti di questo spiccato gusto per l'esotico c'è il musicista tedesco Carl

Maria von Weber, che già nel 1809 inserisce una vera melodia cinese nelle musiche di scena per la *Turandot* di Schiller, e qualche anno più tardi utilizzerà melodie arabe nell'opera *Oberon* (1826).

Il musicista che forse incarna meglio di ogni altro il gusto ottocentesco per l'esotico è il francese Félicien-César David (1810-1876), oggi quasi dimenticato (e comunque molto interessante), ma all'epoca famosissimo. A seguito di un lungo soggiorno in Medio Oriente, David pubblicò nel 1836 una raccolta di *Mélodies orientales*, e continuò a utilizzare autentici materiali etnici in composizioni come l'Ode sinfonica *Le désert* o le opere liriche *La perle du Brésil* e *Lalla Roukh* (ambientata nell'antica Samarcanda). Tra gli spettatori delle prime esecuzioni di *Le désert* c'era Chopin, che nel 1845 scrisse alla sorella suggerendole di ascoltare la composizione: «Fa' attenzione al canto del muezzin (così chiamano colui che dal minareto della moschea canta ogni ora, com'è d'uso nelle funzioni arabe); è a questo punto che durante il primo concerto, qui, gli arabi di Algeri assentivano con il capo e sorridevano con piacere»¹¹⁷. Una testimonianza che non solo ci mostra la novità e la particolarità del brano, ma ci dà anche un singolare spaccato multietnico del pubblico che assisteva ai concerti parigini dell'epoca.

Grazie anche alla risonanza della musica di David, le ambientazioni esotiche diventano una vera e propria moda nelle opere della seconda metà del secolo¹¹⁸: per citare solo i titoli più famosi, Meyerbeer scrive *L'Africaine* (1865), Verdi ambienta l'*Aida* (1871) nell'antico Egitto, Bizet trasporta gli ascoltatori nelle isole dell'Estremo Oriente (*Les pêcheurs de perles*, 1863), nello stesso Egitto (*Djamileh*, 1872) o in Andalusia (*Carmen*, 1875), Massenet colloca in India la trama de *Le roi de Lahore* (1877). Ancora all'inizio del Novecento, la tendenza esotica comprende opere come *Madama Butterfly* e *Turandot* di Puccini, *Le rossignol* di Stravinskij e *L'heure espagnole* di Ravel.

Bisogna dire che il gusto ottocentesco per l'esotico musicale, che sembrerebbe una tendenza opposta rispetto al nazionalismo, è stato invece spesso considerato dalla critica perfettamente complementare rispetto a quest'ultimo. L'esotismo, secondo molti studiosi, sarebbe l'espressione artistica di una visione coloniale del mondo: un mezzo di controllo, ancora una volta, che afferma la superiorità storica, politica e culturale europea rispetto all'Altro¹¹⁹.

Sul piano della vita pubblica, la manifestazione più spettacolare e più

frequentemente citata di questa visione è costituita dalle Esposizioni universali, che si cominciano a organizzare, non a caso, proprio verso la metà del secolo e che, profondamente trasformate, continuano a svolgersi ancora oggi. La prima Esposizione vera e propria fu quella realizzata nel 1851 a Londra (*Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*), che vide la partecipazione di circa 35 paesi, in gran parte europei con l'aggiunta di Cina, Algeria, Impero ottomano, Tunisia, Egitto e Persia.

Le Expo nascono, come dimostra il titolo della manifestazione inglese, come vetrina per la produzione industriale. Ma per l'edizione del 1862, sempre a Londra, si decise di includere anche la musica e la pittura, evidentemente proprio perché erano considerate, nello spirito dell'epoca, in grado di mostrare un carattere nazionale. Era prevista un'ampia esibizione di manufatti dell'industria musicale, e accanto a questa gli organizzatori idearono un grande concerto inaugurale, nel quale dovevano essere eseguiti brani commissionati appositamente a compositori di diverse nazioni (tutte europee): Bennett per l'Inghilterra, Auber per la Francia, Meyerbeer per la Germania. Per l'Italia si era pensato inizialmente all'anziano Rossini, il quale però rifiutò l'incarico che venne quindi offerto a Giuseppe Verdi. Per questa occasione Verdi scrisse la più multiculturale di tutte le sue composizioni, *l'Inno delle nazioni*¹²⁰.

Su testo di Arrigo Boito (è la prima collaborazione tra i due artisti che, qualche decennio più tardi, avrebbero realizzato due capolavori come *Otello* e *Falstaff*), *l'Inno* celebra enfaticamente i «portentosi miracoli del genio», dichiarando che se pure vi sono state in passato aspre guerre tra le nazioni partecipanti, «oggi non v'hanno in questo tempio che fratelli in arte». La soluzione musicale proposta da Verdi è particolarmente interessante: lo stile di gran parte del brano, solenne e un po' magniloquente, assomiglia molto a quello dei tanti cori risorgimentali delle sue precedenti opere; ma la seconda parte contiene la citazione, uno dopo l'altro, dei tre Inni nazionali d'Inghilterra (*God save the Queen*), Francia (*La Marseillaise*) e Italia (*Fratelli d'Italia*). E nel momento culminante della partitura i tre Inni vengono sovrapposti, realizzando così un singolare simbolo musicale dell'unità e della fratellanza¹²¹.

Una fratellanza che, certamente, riguarda solo le solite nazioni europee, e nemmeno tutte. Eppure il progetto di Verdi ci colpisce, e ci fa riflettere: le Esposizioni universali ottocentesche erano, senza dubbio, un'ostentata

esibizione di potenza economica e politica, un gesto «colonialista»; ma esse offrirono allo stesso tempo a milioni di persone la possibilità di osservare, per la prima volta dal vivo, manufatti, prodotti, espressioni artistiche di culture lontane, che fino a quel momento si conoscevano solo per sentito dire, o grazie all'ambientazione esotica di un romanzo, di un quadro o di un'opera lirica.

Nel campo musicale questa nuova e più ricca possibilità di scambio e di conoscenza cominciò lentamente a maturare, e finì per dare frutti molto importanti, come vedremo nel prossimo capitolo.

Per approfondire

L'esempio audio comincia facendoci ascoltare la melodia cinese utilizzata nella *Turandot* di Weber, e il canto del muezzin in *Le désert* di David, ossia due esempi significativi di autentici materiali etnici utilizzati nell'ambito di composizioni colte ottocentesche.

Mi sembra importante analizzare più a fondo un concetto al quale ho accennato più volte nel testo principale: il fatto che in realtà i compositori di questo periodo tendono in genere a utilizzare allo stesso modo i materiali musicali che rendono un brano «nazionale» o «esotico», senza che il carattere delle melodie impiegate influisca sulla sostanza e sulla costruzione del brano stesso. Il contesto complessivo della composizione, le caratteristiche formali, l'uso delle tecniche di sviluppo, restano del tutto mitteleuropei, tanto in una Sinfonia russa quanto in un Poema sinfonico ceco. E le opere liriche di argomento esotico, al di là dell'occasionale citazione di vere melodie popolari¹²², continuano a essere divise in Atti, e a prevedere le tradizionali forme operistiche: Arie, Duetti, Terzetti, Cori. Carl Dahlhaus osserva acutamente che «senza una scena che descriva un ambiente o un titolo che suggerisca una determinata provenienza, gli elementi etnici disseminati in una composizione artificiale europea sono di rado così spiccati da poter essere localizzati con precisione – fanno eccezione alcune danze»¹²³. L'atmosfera esotica di per sé – o il sentimento patriottico di per sé – erano quindi più importanti, per l'ascoltatore ottocentesco, rispetto all'«autenticità etnografica» dei materiali utilizzati dal compositore. Non c'è da stupirsi se molte opere risorgimentali italiane mettono in scena le sofferenze non del popolo italiano, ma degli ebrei sotto il giogo babilonese (nel *Nabucco* di Verdi) o egiziano (nel *Mosè* di Rossini), o perfino – singolare inversione dei ruoli! – dei galli sotto la dominazione romana (nella *Norma* di Bellini): tutti casi in cui l'elemento esotico e quello nazionale si fondono, a volte diventano perfino difficili da distinguere.

Gli esempi possibili di dialogo tra materiali di ispirazione etnica e tecniche e forme colte occidentali sarebbero innumerevoli. Volendo prendere in esame un solo brano significativo, si può scegliere una celebre composizione «russa» di Alexander Borodin, lo Schizzo sinfonico *Nell'Asia centrale* (una sorta di «Poema sinfonico in miniatura» scritto nel 1880, più noto agli appassionati come *Nelle steppe dell'Asia centrale*). Borodin costruisce interamente la composizione sul dualismo tra due splendide idee melodiche, che la breve nota introduttiva alla partitura descrive come «una tranquilla canzone russa» e «una melodia orientale»¹²⁴. Ma mentre il brano procede, ci rendiamo conto che i due temi sono scritti in maniera tale da essere perfettamente sovrapponibili, ossia, per usare un termine tecnico, che si possono combinare tra loro in contrappunto a due voci¹²⁵. Il virtuosismo compositivo e la padronanza delle classiche tecniche occidentali si fondono con la spontaneità melodica e il carattere nazionale (e allo stesso tempo esotico): il brano è un esempio ideale del singolare e contraddittorio approccio multiculturale praticato dai compositori ottocenteschi.

Bisogna dire che questo approccio, che comportava inevitabilmente un certo grado di compromesso, a volte perfino di incompatibilità tra il carattere dei materiali melodici e le forme e le tecniche colte, fu decisamente criticato dai più sensibili musicisti della generazione successiva. Debussy si riferiva probabilmente proprio alle Sinfonie di Borodin, quando scriveva nel 1903 che «La giovane scuola russa tentò di ringiovanire la sinfonia traendo delle idee dai 'temi popolari': riuscì così a cesellare scintillanti gioielli; ma non vi era forse in tutto ciò un'imbarazzante sproporzione tra il tema e gli sviluppi che lo si obbligava a fornire?». Temi popolari a cui «imperiosi contrappunti intimavano di dimenticare la propria pacifica origine»... i tempi erano ormai maturi per immaginare un'altra musica, un modo nuovo di realizzare il dialogo multiculturale.

¹⁰⁷ Forse ancora più paradossale, sulla tomba a Parigi il nome del compositore è scritto alla maniera francese, Frédéric, mentre l'edicola nella chiesa di Varsavia riporta il nome polacco, Fryderyk.

¹⁰⁸ Il nome di famiglia del compositore è infatti van Beethoven, e «van» è un tipico prefisso fiammingo e olandese, che non ha nulla a che fare con la particella nobiliare tedesca «von».

¹⁰⁹ Nel 1847 Schumann scrive di essere uscito dal teatro dopo i primi due atti della *Favorita* di Donizetti, bollata come «musica da teatro di marionette»!

¹¹⁰ La struttura stessa del teatro «all'italiana», a ferro di cavallo, è pensata apposta per far convivere, pur separate tra loro, le diverse classi sociali in uno stesso spazio: la borghesia in platea, la nobiltà nei palchi e il «popolino», il terzo stato, nel loggione.

¹¹¹ Čajkovskij, che pure scrisse diverse opere di argomento russo, veniva guardato con sospetto da tanti suoi colleghi perché la sua musica concedeva troppo all'influenza occidentale.

¹¹² Lo stesso Liszt ci dice che il Poema sinfonico si ispira ad alcune scoperte musicali e tecniche di Beethoven, e in particolare alle sue grandi e drammatiche *Ouvertures*.

¹¹³ Ossia il contrappunto, lo «sviluppo motivico», la trasformazione tematica.

¹¹⁴ E a volte il dialogo può essere perfino ambiguo: quando Dvořák, alla fine del secolo, si trasferisce per qualche anno in America a dirigere il Conservatorio di New York, inserirà con la massima disinvoltura elementi della musica popolare afroamericana (melodie di *Spirituals*) in composizioni come la *Sinfonia n. 9 «Dal Nuovo Mondo»* o il *Quartetto n. 12 «Americano»*, con gli stessi identici procedimenti che aveva utilizzato in brani precedenti, basati però su materiali melodici dal carattere ceco. Ma questo, naturalmente, non significa che le due composizioni siano mai state considerate «autenticamente americane» da qualche critico.

¹¹⁵ Si possono citare anche alcuni componimenti musicali settecenteschi che mostrano la stessa tendenza, come *Les Indes galantes* di Rameau (1736), una *Opéra-Ballet* nella quale vengono rappresentati perfino gli Inca del Perù e i nativi americani (indicati come *Les Sauvages*, i selvaggi).

¹¹⁶ Il *Ranz des vaches*, melodia popolare alpina, viene citato in un'infinità di composizioni di ambientazione svizzera dell'epoca, come ad esempio il *Guillaume Tell* di Rossini (1829). Si veda E. Reibel, *Comment la musique est devenue «romantique»*, pp. 81-96.

¹¹⁷ F. Chopin, *Lettere*, p. 192. Da questa lettera scopriamo anche che a Varsavia l'*Ode* prevedeva l'uso di «costumi e decorazioni», sottolineando l'elemento esotico, mentre a Parigi «è stata eseguita da musicisti in frac nero».

¹¹⁸ Anche se l'uso di autentiche melodie esotiche resterà relativamente raro: più spesso i compositori preferiranno imitare lo stile esotico *tout court*, in analogia a quanto succedeva con il carattere «nazionale» di tante melodie, come ho scritto più sopra. Si veda *Per approfondire*.

¹¹⁹ Timothy D. Taylor (*Beyond Exoticism. Western Music and the World*), per esempio, riporta diverse citazioni da scritti di musicisti e musicologi ottocenteschi nelle quali la musica extraeuropea è generalmente descritta come «pura, ma a uno stadio infantile», arretrata e «non-sviluppata». Insomma, il «buon selvaggio» di Rousseau, nell'Ottocento, deve essere educato, anche se a volte gli si concede generosamente la possibilità di arrivare, prima o poi, al livello della civiltà occidentale (ossia al progresso).

¹²⁰ Sulla controversa storia dell'*Inno*, che per diverse ragioni non fu eseguito per il concerto inaugurale dell'Expo del 1862, si può leggere la dettagliata prefazione all'edizione critica della

partitura (G. Verdi, *Inni*).

¹²¹ L'*Inno* verdiano ha un curioso precedente nella scena finale del *Viaggio a Reims* (1825) di Rossini, nella quale nobili provenienti da ogni parte d'Europa cantano di volta in volta l'*Inno* tedesco, l'*Inno* inglese, una *Polacca*, una *Canzone spagnola*, una *Canzone francese*, un *Inno russo*, una *Tirolese*. La cosa singolare – ennesima dimostrazione di quanto siano complessi i rapporti tra arte e politica – è che si tratta di un'opera scritta per celebrare l'incoronazione di Carlo X, ossia di un sovrano dichiaratamente reazionario e «restauratore», che nella finzione scenica viene quindi legittimato da tutte le nazioni europee. Non a caso Rossini non fa cantare ai suoi personaggi la *Marsigliese*, che in quegli anni in Francia era una melodia proibita (alcune registrazioni dell'opera, come ad esempio quella di Claudio Abbado del 1985, sovrappongono provocatoriamente accenni della *Marsigliese*, in orchestra, all'innocua *Canzone francese* cantata sulla scena).

¹²² Come succede nell'ultimo *Entr'acte* orchestrale della *Carmen* di Bizet, per esempio, che fa uso di un'autentica melodia andalusa.

¹²³ C. Dahlhaus, *La musica dell'Ottocento*, p. 325. Lo studioso osserva per esempio il ricorrere, in contesti «nazionali» o «esotici» diversissimi, degli stessi stilemi musicali: quinte vuote «a mo' di bordone», quarte eccedenti, seconde aumentate e così via. Tra le danze che fanno eccezione alla regola vanno senz'altro menzionate le caratteristiche danze spagnole (la diffusissima *Habanera*, o il più raro *Zortziko*, in 5/8), che compositori come Albéniz e Granados cominciano a esplorare negli ultimi decenni del secolo. L'*Habanera* più celebre resta quella che Bizet inserisce nella *Carmen* e che, come dice la partitura, è «imitée d'une chanson espagnole».

¹²⁴ La nota introduttiva lascia trapelare un «programma» nazionalista, e parla esplicitamente dei «vincitori russi» e dei «vinti» orientali, specificando però che nel corso del brano «i motivi pacifici dei vinti e dei vincitori confluiscono in una sola armonia».

¹²⁵ A ben vedere, è una soluzione molto simile a quella adottata da Verdi nell'*Inno delle nazioni*, dove venivano combinati contrappuntisticamente i tre Inni nazionali.

8. Elogio dei piccoli popoli

Nel maggio 1889 viene inaugurata l'Esposizione universale di Parigi, quella che celebra il centenario della Rivoluzione francese, e per la quale viene costruita la Torre Eiffel, ancora oggi uno dei simboli della città.

Tra i padiglioni dell'Expo si aggira, pieno di curiosità, un giovane musicista francese. Lo abbiamo già incontrato, si chiama Claude Debussy, ha ventisette anni e ha già ricevuto riconoscimenti importanti: qualche anno prima ha vinto il *Prix de Rome*, una prestigiosa borsa di studio che permette a giovani artisti di talento di soggiornare per tre anni a Roma, a Villa Medici. Ma nonostante ciò Debussy è noto per il suo anticonformismo, per il rifiuto di tutte le tradizionali regole musicali: nella classe di composizione del Conservatorio era solito chiedere ironicamente ai suoi compagni di studi se ogni accordo, ogni gruppo di suoni scritto sul pentagramma dovesse per forza avere «la carta d'identità», essere classificato, rientrare in un sistema preordinato. Il suo invito, ripetuto più volte con forza, era sempre lo stesso: «Ascoltate. È sufficiente questo».

Quindi Debussy visita l'Expo per ascoltare. E basta elencare anche solo parzialmente ciò che il giovane compositore ebbe occasione di conoscere in quei mesi, per renderci conto di quanto la musica stesse assumendo un ruolo sempre più importante nel contesto delle grandi manifestazioni internazionali: rappresentazioni di teatro annamita (ossia di una parte dell'odierno Vietnam), esibizioni di orchestre *gamelan* giavanesi¹²⁶, serate di musica popolare spagnola e andalusa, concerti orchestrali in cui Nikolaj Rimskij-Korsakov presentava la produzione più importante della scuola nazionale russa.

L'impressione che queste musiche lasceranno nell'animo del giovane compositore sarà profondissima e indelebile, e rafforzerà il suo rifiuto delle

regole costituite, la voglia di creare una musica nuova. Ancora ventiquattro anni più tardi, nel 1913, Debussy parlerà in un articolo rimasto celebre dei «piccoli, graziosi popoli che apprendono la musica così semplicemente come si impara a respirare. Il loro Conservatorio è il ritmo eterno del mare, il vento attraverso le foglie, e mille altri piccoli rumori che essi ascoltano con cura senza mai gettare uno sguardo nei trattati». Per Debussy, il confronto tra le musiche dei «piccoli popoli» e la grande tradizione colta occidentale va a tutto svantaggio di quest'ultima: «la musica giavanese si serve di un contrappunto di fronte al quale quello di Palestrina¹²⁷ sembra un gioco da ragazzi. E se uno riesce ad ascoltare, senza pregiudizi europei, la magia delle loro percussioni, è obbligato a constatare che la nostra musica non è altro che un rumore barbaro da circo di periferia». Nel teatro annamita il compositore riconosce perfino, con ironia caratteristica, la «formula tetralogica» (è una frecciata a Wagner, autore della monumentale *Tetralogia*, il ciclo dell'*Anello del Nibelungo*), ma osserva che essa è ottenuta con mezzi infinitamente più puri ed essenziali rispetto alla magniloquenza orchestrale e scenica del teatro wagneriano: «più Dei, meno scenografie... un piccolo clarinetto rabbioso guida l'emozione; un Tam-Tam organizza il terrore... ed è tutto!»¹²⁸.

Ci è già capitato, nel corso del nostro viaggio multiculturale, di parlare di un compositore che arricchisce la propria tradizione creando nuove soluzioni tecniche o stilistiche grazie al contatto e al dialogo con musiche provenienti da altre culture. Debussy in un certo senso prosegue la stessa ricerca, ma con una forza e una convinzione ancora maggiori: non a caso oggi lo consideriamo uno dei padri della musica moderna, forse il più innovativo e visionario tra tutti.

Negli anni immediatamente successivi all'Expo del 1889 Debussy inserirà, per fare solo un paio di esempi, echi delle percussioni giavanesi nella *Fantaisie* per pianoforte e orchestra (terminata nel 1890), e inflessioni tipicamente spagnole nel *Quartetto per archi* del 1893. Ma il vero punto di svolta, il momento nel quale la novità della visione debussista si mostra in tutta la sua portata, è una raccolta pianistica del 1903, le *Estampes* («Stampe»). Ben quattordici anni, quindi, saranno necessari perché il compositore tragga le conseguenze più estreme, e più fertili, dall'incontro con le musiche dei «piccoli popoli».

Le *Estampes* comprendono tre pezzi per pianoforte: *Pagodes*, *Soirée dans Grenade*, *Jardins sous la pluie*¹²⁹. Il terzo è un quadro impressionistico,

mentre i primi due brani sono dei veri e propri «viaggi musicali» immaginari¹³⁰. Debussy ci trasporta nel primo componimento in Estremo Oriente, e nel secondo nella calda notte mediterranea dell'Andalusia.

Ma la novità della raccolta non è nell'idea del viaggio virtuale attraverso la musica: la capacità di evocare luoghi distanti, di far viaggiare la fantasia era riconosciuta da secoli come una delle specificità della musica, oltre che della pittura e di certe forme letterarie (anche se, come vedremo più sotto, proprio in questo periodo il concetto diventa particolarmente attraente, soprattutto nella cultura francese). La vera novità sta nel fatto che i mezzi musicali attraverso i quali Debussy realizza il viaggio sono rivoluzionari, e soprattutto che sono raggiunti attraverso una profonda riflessione sulle caratteristiche delle musiche tipiche dei luoghi evocati. In *Pagodes*, gli accordi sono davvero privi di «carta d'identità», non hanno più nulla a che fare con le regole della tonalità occidentale; le melodie sono basate su una successione di suoni tipica della musica orientale; e perfino concetti basilari della tradizione sette- e ottocentesca, come ad esempio la differenziazione tra una melodia e un accompagnamento, sono rimessi completamente in discussione. Debussy dialoga veramente, da pari a pari, con il suono dell'orchestra *gamelan*, con le caratteristiche ritmiche e melodiche dello stile giavanese ascoltato tanti anni prima; e questo lo porta a organizzare la sua composizione in modo totalmente nuovo¹³¹.

Soirée dans Grenade è un brano altrettanto rivoluzionario, anche se in questo caso è forse più difficile coglierne la novità fino in fondo, dato che nel corso dell'Ottocento molte composizioni si erano apertamente ispirate alla musica spagnola. Dalla *Carmen* di Bizet alla *Symphonie espagnole* di Lalo, dal *Capriccio espagnol* di Rimskij-Korsakov ai Bolero scritti da Rossini o da Chopin e all'ambientazione di infinite opere liriche, si può dire che la Spagna, e in particolare l'Andalusia, sia stata una delle suggestioni esotiche preferite dai compositori ottocenteschi. Negli ultimi anni del secolo, poi, si erano affacciati sulla scena musicale diversi compositori spagnoli – Isaac Albéniz, Enrique Granados, seguiti qualche anno dopo da Manuel de Falla: per inciso, tutti musicisti che Debussy frequentò personalmente – che avevano costruito nelle proprie composizioni un fitto dialogo tra la tradizione iberica e la musica occidentale¹³², in particolare francese. Il brano di Debussy si inserisce quindi in questa ricca tradizione, e a prima vista può essere difficile distinguerlo rispetto alle correnti esotiche. Eppure si tratta di una

composizione molto più radicale: anche qui gli accordi non hanno «carta d'identità»¹³³, la scrittura pianistica sembra voler esplorare nuovi mondi sonori, proprio come in *Pagodes* (lì il pianoforte ricreava il suono delle percussioni metalliche giavanesi, qui diventa una sorta di gigantesca, risonante chitarra andalusa), la forma è mobilissima, varia, priva di qualunque simmetria convenzionale. Soprattutto, il brano è un esempio straordinario di quell'indeterminatezza e lontananza discrete, di quella poetica del «dire le cose solo a metà»¹³⁴ di cui Debussy sembra, ancora oggi, possedere il segreto. È una «serata a Granada», certo, ma la città, le architetture moresche, i vicoli ci appaiono di sfuggita, in prospettive sempre imprevedibili, velate, in una luce un po' irreale. Le biografie del compositore insistono sempre nel raccontarci che Debussy non vide mai la Spagna¹³⁵, in particolare l'Andalusia che pure tornerà a esplorare così spesso nelle sue opere – a *Soirée dans Grenade* seguiranno negli anni la meravigliosa *Ibéria* per orchestra (1908), la «Serenata interrotta» del Primo libro dei *Preludi* per pianoforte (1910), *La Puerta del vino* nel Secondo libro (1912). Forse era proprio il fatto di non aver mai visto dal vivo l'Andalusia che permetteva a Debussy di evocarne l'atmosfera, i profumi, i colori in modo tanto magico e originale: scrivendo all'amico Pierre Louÿs di *Soirée dans Grenade*, il compositore diceva ironicamente che se nella città spagnola «non si ascolta precisamente quella musica là! Beh, è un peccato per Granada, ed ecco tutto!». Manuel de Falla, in un articolo scritto per celebrare la memoria di Debussy, arrivò a dire che il compositore francese era tra tutti quello che era riuscito a scrivere la musica più autenticamente spagnola! Un bel complimento, da parte di un musicista iberico.

Con la musica di Debussy, quindi, il dialogo multiculturale fa in un certo senso un salto di qualità: non abbiamo più, come succede in tante composizioni ottocentesche, un materiale musicale dal carattere esotico inserito in una cornice colta occidentale, una sorta di stampo preformato. La cornice stessa viene totalmente ripensata, le regole di costruzione del brano sono ricreate volta per volta, e prendono vita proprio dal confronto, dalla volontà di evocare sul pianoforte – o nell'orchestra – la sonorità e l'effetto poetico del *gamelan* o della musica andalusa. Nulla di strano, quindi, che i viaggi immaginari realizzati da Debussy attraverso i suoni si moltiplichino, e che il compositore possa decidere di volta in volta di trasportare l'ascoltatore in Scozia, in Cambogia, a Capri, o anche nell'antichità greca ed egiziana¹³⁶.

Debussy giunge perfino a confrontarsi – ed è uno dei primissimi, in Europa – con la musica afroamericana: un dialogo che ancora una volta parte dal genere che migra e si diffonde più rapidamente, la danza. Già nel 1908, nella raccolta pianistica *Children's Corner*, il compositore inserisce una tipica danza delle comunità afroamericane, il *Cakewalk*, uno degli antenati del *Ragtime*. Negli anni immediatamente successivi Debussy scriverà altri due *Cakewalks*, sempre per pianoforte: *The little Nigar*, 1909, e il sarcastico *General Lavine – eccentric*¹³⁷, nel Secondo libro dei *Preludi* (è significativa la ricorrenza di titoli in inglese per queste composizioni, una caratteristica piuttosto rara in Debussy).

Pur essendo antica, l'idea del viaggio esotico si fa comunque sempre più presente e suggestiva nella cultura francese (e non solo) tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, e le varie forme d'arte ne amplificano il fascino proprio come le Esposizioni universali: basta pensare alla famosa poesia *L'invitation au voyage* di Baudelaire¹³⁸, alla grande diffusione delle stampe giapponesi o ai quadri di Paul Gauguin. I viaggi musicali di Debussy si situano quindi in un contesto ampio e multiforme, e non c'è da stupirsi se essi vengono ben presto condivisi da altri compositori – anche se, bisogna dirlo, raramente con la stessa forza visionaria e innovativa.

A volte un brano musicale riporta le impressioni suscitate da viaggi reali, effettivamente compiuti da un singolo compositore in paesi lontani, e in un certo senso prosegue quindi la strada aperta da *Le désert* di David a metà Ottocento¹³⁹: così Darius Milhaud inserisce i vivacissimi ritmi di samba, rumba, conga ascoltati durante il suo soggiorno brasiliano nel singolare Balletto *Le boeuf sur le toit* (1920), e Albert Roussel, che aveva a lungo navigato nei mari orientali, ambienta in India la sua bellissima – e purtroppo quasi dimenticata – opera *Padmâvatî* (1923). Ma più spesso il viaggio è del tutto immaginario, è pura evocazione e suggestione.

Nel 1904, per esempio, Maurice Ravel presenta il «Poema per voce e orchestra» *Shéhérazade*, ispirato alle *Mille e una notte*: una sorta di inno ai misteri dell'Oriente, a un'Asia celebrata come «antico paese favoloso dei racconti dell'infanzia», della quale il testo evoca, sorvolandola «come un immenso uccello notturno nel cielo», isole fiorite e minareti, la Persia e l'India, i mandarini e i *calumets*. Ravel è senza dubbio una figura centrale nel percorso dell'esotismo francese ed europeo all'inizio del Novecento: le sue composizioni dei primi quindici anni del secolo, fino alla Grande Guerra,

offrono infatti un campionario davvero caleidoscopico di suggestioni multiculturali, dalle atmosfere favolose della *Shéhérazade* alle caratteristiche movenze spagnole di *Alborada del gracioso* o dell'opera *L'heure espagnole*, e dalla nostalgia viennese delle *Valses nobles et sentimentales* («Valzer nobili e sentimentali», 1911) all'interesse verso melodie greche ed ebraiche o verso le sonorità del *gamelan* giavanese. Nel dopoguerra lo sguardo raveliano si amplierà, com'era già successo a Debussy, anche alla cultura afroamericana¹⁴⁰: basta citare il *Blues* che il compositore inserisce nella *Sonata per violino e pianoforte* del 1927.

Ma l'evoluzione più interessante del pensiero multiculturale di Ravel si mostra in una piccola composizione del 1926, le *Chansons madécasses* («Canzoni del Madagascar») per voce, flauto, violoncello e pianoforte. Quando venne eseguita per la prima volta, la canzone centrale di questo straordinario trittico provocò le proteste di molti tra i presenti, e attirò sul compositore addirittura l'accusa di nutrire sentimenti antinazionali! Non è difficile capire perché, visto che il testo invita apertamente gli indigeni a «diffidare dei bianchi», accusati di «volerci dare un Dio che non conosciamo», e di parlare «di obbedienza e di schiavitù». Un Ravel anticolonialista? In realtà si tratta di una posizione già all'epoca molto più diffusa di quanto possiamo immaginare oggi¹⁴¹, ma ciò non toglie che il gesto del compositore ci appaia particolarmente radicale, soprattutto perché il linguaggio musicale delle *Chansons madécasses* (in particolare della seconda) è duro, secco, senza compromessi.

Sentimenti anticolonialisti, rappresentazioni musicali dell'arroganza occidentale nei confronti di popoli orientali o africani erano già apparsi in precedenza: un esempio famoso, anche se reso in modo più sentimentale e pittoresco che «politico», è la *Madama Butterfly* di Puccini (1904), in cui la giovane e fragile Cio-Cio-San soccombe alla prepotenza un po' superficiale dell'americano Pinkerton – uno scontro simboleggiato dall'uso insistito, nel tessuto musicale dell'opera, dell'Inno nazionale americano (*The Star-Spangled Banner*) e di autentiche melodie giapponesi¹⁴². Ma forse nessun brano musicale precedente alle *Chansons madécasses* aveva mai reso in modo tanto drammatico la fierezza dei «piccoli popoli», e la volontà di opporsi alla dominazione e al colonialismo. Elementi che si mostrano con folgorante evidenza fin dalle prime note della seconda canzone, che comincia con un urlo lacerante, un'invocazione acutissima: *Aoua! Aoua! Méfiez-vous*

des blancs, habitans du rivage («Aoua! Aoua! Diffidate dei bianchi, abitanti della riva»).

Forse la cosa più sorprendente è che il testo messo in musica da Ravel era di un certo Évariste Parny¹⁴³, il quale lo aveva scritto addirittura nel 1787! Vale la pena di leggerlo interamente, per chiudere il capitolo:

Aoua! Aoua! Diffidate dei bianchi, abitanti della riva.

Al tempo dei nostri padri, scesero in quest'isola dei bianchi. Gli dicemmo: ecco alcune terre, che le vostre donne le coltivino; siate giusti, siate buoni, e diventate nostri fratelli.

I bianchi promisero, e tuttavia scavavano trincee. Fu eretto un forte minaccioso; il tuono fu rinchiuso in bocche di bronzo; i loro preti vollero darci un Dio che non conosciamo; essi parlarono infine di obbedienza e di schiavitù. Piuttosto la morte! La carneficina fu lunga e terribile: ma malgrado la folgore che vomitavano, e che schiacciava intere armate, furono tutti sterminati.

Aoua! Aoua! Diffidate dei bianchi.

Abbiamo visto tiranni nuovi, più forti e più numerosi, piantare il loro padiglione sulla riva. Il cielo ha combattuto per noi. Ha fatto cadere su di loro le piogge, le tempeste e i venti avvelenati. Essi non sono più, e noi viviamo, viviamo liberi.

Aoua! Aoua! Diffidate dei bianchi, abitanti della riva.

Per approfondire

È un approfondimento forse più tecnico rispetto ad alcuni di quelli che chiudevano i precedenti capitoli, ma è davvero difficile raccontare al lettore le innovazioni di Debussy senza scendere in dettagli di una certa complessità.

La scrittura di *Pagodes*, come ho scritto più sopra, costituisce un ripensamento pianistico delle caratteristiche dell'orchestra *gamelan*. Basterà in questo breve spazio accennare a tre diverse particolarità del *gamelan* che Debussy riesce a evocare in modo straordinario. La prima di queste è l'organizzazione dei suoni, che Debussy struttura secondo una successione pentatonica (cinque suoni: si-do diesis-re diesis-fa diesis-sol diesis) attraverso la quale viene riportato sulla tastiera del pianoforte uno dei modi tipici del *gamelan*, lo *Slendro*. Seconda caratteristica è la risonanza, il propagarsi delle vibrazioni ottenute attraverso la percussione degli strumenti di metallo: un effetto che il compositore francese ricrea mirabilmente attraverso il pedale di risonanza del pianoforte¹⁴⁴. Il terzo elemento da mettere in evidenza è la peculiare *struttura ritmica* della musica *gamelan*: una struttura che suddivide il tessuto sonoro complessivo in «strati» ritmici differenziati a seconda dell'altezza. Semplificando, gli strumenti dal registro grave (in particolare il *gong ageng*, lo strumento più grave dell'orchestra, che per gli indonesiani è sacro ed è considerato l'origine di tutti i suoni) suonano in valori larghi, piuttosto distanziati tra loro nel tempo, mentre gli strumenti più acuti eseguono linee melodiche decisamente più veloci, con note molto ravvicinate. Uno strato ritmico intermedio, evidentemente, è realizzato dagli strumenti che suonano in registro medio. Si tratta di un'organizzazione che segue nel modo più naturale le leggi dell'acustica (la fisica insegna che la frequenza delle vibrazioni sonore aumenta man mano che il suono diventa più acuto). All'ascolto, si coglierà immediatamente come Debussy ricrei sulla tastiera la medesima organizzazione ritmica in tre «strati» differenti, con i bassi che eseguono lenti rintocchi regolari, il registro medio con una figurazione più mossa, e gli acuti che eseguono successioni di note molto rapide (in particolare nella seconda metà del brano).

Per rendersi conto della novità del risultato raggiunto dal musicista francese, basta confrontare questo brano con una composizione ottocentesca «esotica» che intende ugualmente raffigurare l'Estremo Oriente. L'*Ouverture* della *Turandot* di Weber, per esempio, che ho menzionato nel capitolo 7, è basata su un'autentica melodia cinese, mentre *Pagodes* usa materiali d'invenzione; eppure la melodia cinese utilizzata da Weber è calata in un contesto del tutto occidentale: viene sviluppata in *crescendo*, con un gesto che potremmo quasi definire rossiniano *ante litteram*, e in più l'orchestra comprende, per ottenere un effetto esotico, le percussioni «turchesche» (triangolo, piatti e grancassa) che, come sappiamo dal capitolo 3, sono una sorta di cliché musicale dell'esotismo, e che non hanno nessuna reale connotazione cinese. Il brano di Debussy, quindi, pur non usando nessun autentico materiale esotico, risulta all'ascolto molto più orientale nel carattere rispetto all'*Ouverture* di Weber, grazie alle strategie costruttive, al fatto che il tessuto sonoro è organizzato internamente secondo regole non occidentali.

Per comprendere come mai gli accordi utilizzati da Debussy non abbiano più una «carta d'identità», possiamo prendere in esame un singolo, breve passaggio di *Soirée dans Grenade*. Questo istante del brano (che riporto nell'esempio audio) è infatti interamente basato su un accordo che Debussy trasporta, identico, su diversi gradi della scala. In sé, l'accordo usato dal compositore potrebbe essere considerato una settima di dominante, una combinazione di suoni caratteristica e molto frequente nella musica colta del Settecento e dell'Ottocento (questo è quindi ciò che dovrebbe essere scritto sulla sua «carta d'identità»); ma nel sistema tonale la settima di dominante è una dissonanza, ossia esige una risoluzione, deve essere seguita da un altro accordo molto differente. Debussy quindi non usa questo particolare gruppo di suoni per la sua funzione, secondo una precisa regola: è piuttosto interessato al suo carattere, alla sua sonorità (esso va «ascoltato», insomma). Ciò che il compositore elimina è proprio

il contesto occidentale, con le sue rigide prescrizioni; la sonorità familiare dell'accordo di settima viene illuminata da una luce nuova, cambia totalmente significato. L'intera *Soirée dans Grenade* rifiuta le regole tonali: le singole sezioni del brano sono tutte costruite su un «pedale» fisso, ossia su una nota grave che risuona, senza mai cambiare, per la durata dell'intera sezione, finché non vengono introdotti una melodia o un gesto nuovi. L'effetto della composizione, il modo singolare e originalissimo in cui Debussy evoca le atmosfere andaluse, dipende naturalmente dal carattere esotico dei materiali, dal ritmo insistito di *Habanera* e dalle melodie, percorse da chiare inflessioni arabe; ma esso è allo stesso tempo sottolineato dall'indeterminatezza dell'armonia, alla quale manca per l'appunto il tipico senso di risoluzione, il percorso narrativo della tradizione occidentale.

Infine qualche rapida osservazione sulle *Chansons madécasses*, e in particolare sui mezzi musicali attraverso i quali Ravel ci dà, nella seconda canzone del trittico, la sensazione di una contrapposizione tra due culture. In questo brano la scrittura è infatti bitonale, ossia sovrappone due diverse tonalità: sulla partitura alcuni pentagrammi sono scritti utilizzando ben sei diesis in armatura (caratteristica della tonalità di Fa diesis Maggiore, o di re diesis minore), mentre in altri pentagrammi, in altre linee musicali da suonare contemporaneamente alle prime, non c'è nemmeno un diesis (quindi Ravel accenna al Do Maggiore, o al la minore). Per comprendere quanto le due tonalità siano intrecciate tra loro, basta dire che all'inizio del brano il compositore prescrive sei diesis nel canto e nella mano destra del pianoforte, mentre la mano sinistra, il flauto e il violoncello sono invece scritti senza alcuna alterazione; e più avanti nel corso del componimento i ruoli si modificano (sei diesis nel flauto e nella voce, nessuno per il pianoforte). Attraverso questa sovrapposizione, Ravel intende senz'altro raffigurare musicalmente il confronto tra due mondi inconciliabili tra loro¹⁴⁵; e anzi a ben vedere il compositore potrebbe addirittura voler simboleggiare attraverso la scrittura l'opposizione di neri e bianchi (sulla tastiera del pianoforte i diesis si suonano sui tasti neri). Ma Timothy Taylor, sulla base di considerazioni tecniche¹⁴⁶, conclude invece che probabilmente l'intento di Ravel era diverso, che il compositore volesse mostrarci come «anche in tonalità differenti, non ci sono differenze tra i popoli». Del resto anche nel terzo pannello del trittico (*Il est doux*) Ravel impiega la scrittura bitonale, ma il carattere del brano è rilassato e sereno, e secondo qualche commentatore comunica addirittura «un'immagine di paradiso terrestre»¹⁴⁷. L'impressione complessiva che si ha all'ascolto è che il terzo brano delle *Chansons* risolva e riconcili la tensione creata dal brano centrale. Sembra quasi che Ravel voglia dirci che la musica è più forte delle lotte e delle divisioni tra gli uomini, e che anche le differenze più stridenti possono essere risolte e conciliate grazie alla magia del suono.

¹²⁶ Il *gamelan* è un'orchestra tradizionale tipica di Giava e dell'isola di Bali, formata essenzialmente da strumenti a percussione di metallo. Nell'approfondimento parlo brevemente della complessa organizzazione ritmica «a strati» della musica *gamelan* e del carattere dei materiali melodici (pentatonici).

¹²⁷ Ossia del più illustre contrappuntista del Cinquecento, le cui composizioni vengono ancora oggi considerate dei modelli di perfezione.

¹²⁸ C. Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, p. 229.

¹²⁹ «Pagode», «Sera a Granada», «Giardini sotto la pioggia».

¹³⁰ «Quando non si hanno i mezzi per pagarsi un viaggio, bisogna supplirvi con l'immaginazione», scrive Debussy nello stesso anno 1903 ad André Messager.

¹³¹ Si veda *Per approfondire* per qualche ulteriore dettaglio tecnico sulla novità del pensiero di Debussy in questo brano.

¹³² Non sarà inutile ricordare che la musica andalusa – che ha un’origine molto antica, si definisce a partire più o meno dal IX secolo – è già di per sé un ibrido, uno straordinario coacervo di influenze occidentali e arabe.

¹³³ Cfr. *Per approfondire*.

¹³⁴ Parlando della composizione di un’opera lirica, Debussy disse che per lui il librettista ideale era «quello che dicendo le cose a metà, mi permetta di innestare il mio sogno sul suo».

¹³⁵ Il compositore trascorse solo una mezza giornata a San Sebastián, per vedere la corrida.

¹³⁶ Rispettivamente: *Gigues*, prima delle *Images* per orchestra (la seconda è *Ibéria*); *Et la lune descend sur le temple qui fut*, stupefacente evocazione delle rovine di Angkor nel Secondo libro delle *Images* per pianoforte; *Les collines d’Anacapri*, Primo libro dei Preludi; *Epigraphes antiques*, per pianoforte a 4 mani.

¹³⁷ Il *Cakewalk* è documentato fin dagli anni Settanta dell’Ottocento, naturalmente nelle comunità nere d’America, e apparve per la prima volta in Europa proprio a Parigi, nel 1903.

¹³⁸ Nella raccolta *Les Fleurs du Mal*, 1857.

¹³⁹ Si veda il capitolo 7.

¹⁴⁰ Durante una tournée americana nel 1928 Ravel incontrò George Gershwin, le cui doti musicali lo impressionarono profondamente. Echi della musica di Gershwin si avvertono chiaramente nei due *Concerti per pianoforte* di Ravel, composti tra il 1929 e il 1931.

¹⁴¹ Si veda ad esempio T.D. Taylor, *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, pp. 97-99. Enzo Restagno (*Ravel e l’anima delle cose*, p. 443) osserva che «nel 1925 André Gide iniziava il suo *Voyage au Congo*, in cui le emozioni suscitate dalle atrocità del colonialismo si sarebbero tradotte in un vero e proprio trauma ideologico».

¹⁴² Tra le quali lo stesso Inno nazionale giapponese, il *Kimi ga yo*: di nuovo, come nell’*Inno delle nazioni* verdiano (cfr. capitolo 7) un intero popolo viene rappresentato attraverso un Inno nazionale. A proposito degli Inni nazionali – un genere affascinante e contraddittorio, del quale non ho purtroppo modo di occuparmi in questa sede – voglio riportare ciò che ne scrive Philip V. Bohlman (*World music. Una breve introduzione*, p. 132): «Quando l’identità della nazione appare realmente in gioco, ci si aspetterebbe di percepire differenze musicali vistose. Invece il suono degli inni nazionali, soprattutto quando capita di ascoltarli con attenzione, colpisce per un paradosso: le musiche sembrano tutte uguali. E c’è un altro fatto, ancor più curioso: gli inni nazionali più recenti creati (o adottati) dalle nazioni africane e asiatiche post-coloniali suonano molto simili a quelli che siamo abituati ad ascoltare da secoli. [...] È quasi come se a livello inconscio agisse l’idea che gli inni nazionali *devono* in un certo senso suonare tutti uguali». Vale la pena di specificare comunque che l’Inno nazionale giapponese è uno dei pochi che *non* suona uguale agli altri, visto che è basato su tipiche scale orientali.

¹⁴³ Évariste Désiré de Forges, visconte di Parny, nato nel 1753 nell’Île de la Réunion (a est del Madagascar) e morto a Parigi nel 1814.

¹⁴⁴ Pianoforte che, sia detto per inciso, è comunque parente stretto degli strumenti a percussione, visto che percuote delle corde (di metallo) attraverso l’azione dei martelletti.

¹⁴⁵ Le tonalità di Do e di Fa diesis sono, tecnicamente, a distanza di tritono: l’intervallo proibito dalle regole tonali, talmente complesso nell’intonazione e ambiguo nell’effetto sonoro che per secoli la teoria musicale occidentale lo ha definito «il *Diabolus*», un intervallo demoniaco, sbagliato, sinistro.

¹⁴⁶ T.D. Taylor, *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, p. 97.

¹⁴⁷ E. Restagno, *Ravel e l'anima delle cose*, p. 452. Anche il primo brano della raccolta ha un carattere molto sereno, e lo stesso autore vi scorge «la glorificazione di un erotismo reso perfetto dalla dolce complicità di una natura incontaminata».

9.

Microcosmi

Il nostro viaggio ci porta ora a incontrare il musicista ungherese Béla Bartók (1881-1945), che nella prospettiva multiculturale di questo libro è una figura davvero centrale e soprattutto attualissima.

Come tanti suoi predecessori di cui abbiamo parlato nei precedenti capitoli, Bartók rinnova la propria musica attraverso il ricorso al canto popolare, alla freschezza delle melodie contadine. Ma il suo approccio è completamente diverso: lui, le melodie popolari va a cercarle sul campo, le registra personalmente (sui rulli di cera, sfruttando la tecnologia dell'epoca), le trascrive con cura, le analizza, le pubblica. Ha uno sguardo più scientifico, non si limita a usare i canti popolari ma li studia, li confronta tra loro, cerca di comprenderne la struttura, l'origine e il contesto, il rapporto con la civiltà che li ha creati e allo stesso tempo con altre culture.

In una parola, Bartók è – oltre che un grande compositore – un etnomusicologo.

L'etnomusicologia (che in origine veniva chiamata «musicologia comparata», *Vergleichende Musikwissenschaft*) si sviluppa proprio negli ultimi decenni dell'Ottocento, gli anni della nascita e della formazione musicale di Bartók¹⁴⁸. Il compositore muove quindi i primi passi in un contesto nel quale stava nascendo un modo nuovo di guardare la musica popolare, e cominciava a farsi strada il concetto di relativismo culturale. Un contesto essenziale per comprendere il suo percorso, che ha un'ampiezza semplicemente straordinaria: esso infatti porterà il nostro musicista dalle posizioni nazionaliste tipiche del secondo Ottocento a una visione universale, onnicomprensiva, multiculturale nel senso più pieno del termine. Per dimostrarlo, basta riportare due brevi estratti dalle sue lettere¹⁴⁹.

La prima citazione proviene da una lettera alla madre del settembre 1903.

Dopo aver dichiarato la volontà di mettersi «per tutta la vita, in ogni campo, sempre e in tutte le maniere al servizio di una meta unica: il bene della nazione e della patria ungherese e magiara», Bartók scrive:

Diffondiamo dunque, diffondete la lingua ungherese con le parole, con i fatti, con la *parlata*! Parlate ungherese tra di voi! Quanto mi vergognerei se [...] venisse a trovarmi un conoscente che sapesse come io la penso e per caso dovesse sentire che tra di voi parlate in tedesco e che forse anche a me vi rivolgete in tedesco. Mi crederà un millantatore.

L'Ungheria faceva parte dell'impero, e il tedesco era lingua ufficiale. Come gesto «politico», Bartók aveva quindi deciso di parlare solo ungherese, anche nel caso in cui gli fosse stata posta una domanda in tedesco. Non sorprenderà certo sapere che proprio nel 1903 il compositore scrisse la sua unica opera autenticamente nazionalista, il Poema sinfonico *Kossuth*.

La seconda citazione è più tarda di alcuni decenni (1931), proviene da una lettera che Bartók scrisse a un musicologo rumeno, e ci offre una formidabile dichiarazione di poetica musicale:

La mia vera idea, della quale sono perfettamente consapevole da quando mi sento compositore, è l'affratellamento dei popoli, l'affratellamento ad onta di tutte le guerre e tutti i contrasti. Fin dove le mie forze me lo permettono, io cerco di servire questa idea con la mia musica; perciò non mi sottraggo ad alcun influsso, provenga esso da fonte slovacca, rumena, araba o qualsiasi altra. Basta che la fonte sia pura, fresca e sana.

Poco più di cento anni dopo la *Nona* di Beethoven, un compositore torna quindi a proclamare che «tutti gli uomini saranno fratelli», e lo fa «ad onta di tutte le guerre e i contrasti», ossia con il preciso intento di dichiarare una nuova «pace» musicale (cosa che, come vedremo, lo esporrà a ripetuti attacchi), di contrapporsi ai nazionalismi e agli estremismi così tipici degli anni tra le due guerre mondiali. Per comprendere davvero la grandezza di Béla Bartók, come compositore ma anche come studioso e come uomo, bisogna quindi conoscere l'evoluzione del suo pensiero, la distanza che separa *Kossuth* dalla *Suite di Danze*, dal *Mikrokosmos*, dal *Concerto per Orchestra*, e quella che divide il giovane intransigente che rifiutava di parlare tedesco con i suoi familiari dal ricercatore che si sforzerà di imparare il rumeno o il turco per comprendere più a fondo le melodie raccolte in questi paesi, e situarle meglio nel loro contesto.

La scoperta del canto popolare fu per Bartók una vera e propria rivelazione: nell'estate 1904, il compositore ascoltò una fanciulla diciottenne cantare una canzone transilvana. Rimase colpito dall'originalità e dalla freschezza della

melodia, che trascrisse e pubblicò qualche mese più tardi. Nel dicembre dello stesso anno il musicista aveva già deciso di «raccolgere i più begli esempi di canti popolari ungheresi», per «mostrare agli stranieri» questo patrimonio nazionale. Ma negli anni immediatamente successivi si rese conto che era impossibile comprendere a fondo le caratteristiche dei canti del suo paese senza confrontarli con quelli delle popolazioni confinanti. Tra il 1906 e il 1909 Bartók raccolse quindi sul campo diverse centinaia di canti slovacchi¹⁵⁰, e a partire dallo stesso 1909 rivolse la sua attenzione anche alla musica popolare rumena. Era solo l'inizio: i suoi viaggi di esplorazione delle musiche popolari lo porteranno in Algeria (1913) e in Turchia (1936), e allo stesso tempo lo spingeranno a studiare le danze bulgare, o i canti della Dalmazia. Un esempio unico, illuminante, di progressiva trasformazione di un «progetto nazionalista» in «progetto multiculturale»: dalla volontà di esaltare una nazione al desiderio di mostrare legami, influenze reciproche, scambi, incontri, dialoghi tra popoli diversi.

Che cosa spinse il compositore a modificare in modo tanto radicale le sue idee? Cosa trovò nelle melodie popolari di tanto importante e vitale da portarlo a sviluppare una poetica di reale «affratellamento tra i popoli» attraverso la musica? Semplificando un po', Bartók si accorse che tante melodie cantate da popoli diversi in realtà erano simili tra loro. Che di un canto considerato «tipicamente ungherese» poteva esistere una variante slovacca, o rumena (o magari turca o araba). E che spesso poteva essere difficile definire con esattezza l'origine di una melodia: in molti casi la versione «originale», sempre che fosse effettivamente esistita, era probabilmente arrivata da molto lontano, per esempio dall'Oriente. I popoli, insomma, avevano sempre parlato tra loro attraverso la musica, e quindi un canto, una melodia, una danza erano davvero in grado di oltrepassare i confini. Da questa consapevolezza alla visione di una musica universale, in cui le diverse influenze, i diversi caratteri nazionali¹⁵¹ possono essere valorizzati come una ricchezza, e non sbandierati come motivi di propaganda e di divisione, il passo è breve.

Il valore etico e il coraggio delle idee di Bartók¹⁵² si possono mostrare anche solo attraverso i titoli di alcune pubblicazioni scientifiche, in particolare di quelle scritte negli anni più «caldi», che accostano volutamente alla musica concetti un po' sinistri: *Lo studio dei canti popolari e il nazionalismo* (1937); *Musica e razza pura* (1944). Contrapposizioni forti, che oggi non facciamo

fatica a leggere come acute critiche alla sua epoca da parte di un musicista che non fece mai compromessi con il potere: rifiutando per esempio di effettuare registrazioni per la radio della Germania nazista e di pubblicare qualsiasi sua opera con editori che aderivano al regime; oppure decidendo di recarsi volontariamente in esilio in America, dove morirà il 26 settembre 1945 senza rivedere l'Ungheria liberata, che nel frattempo lo aveva eletto membro del Parlamento.

Bartók non esitava a difendere pubblicamente un collega dall'aggressione del potere e dei regimi totalitari: nel maggio 1931 si fece promotore di una risoluzione dell'ISCM¹⁵³ in favore di Toscanini, che era stato duramente attaccato dal regime fascista per essersi rifiutato di eseguire l'inno *Giovinetta* prima di un concerto¹⁵⁴. Nel suo testamento, redatto subito prima della partenza per l'esilio, il compositore arriva a considerare l'ipotesi che dopo la morte si voglia dare a una via il suo nome o erigergli un monumento, e scrive: «fino a quando le piazze di Budapest, anticamente chiamate Oktogon e piazza Körönd, porteranno i nomi di questi due uomini [vale a dire, naturalmente, Mussolini e Hitler, *N.d.A.*] e fino a quando in Ungheria vi sarà una piazza o una strada che porterà questi due nomi, io desidero che nel paese non vi sia né strada, né piazza né monumento pubblico che porti il mio nome e che nessuna lapide commemorativa sia posta in un luogo pubblico»!

Inutile dire che un'etica tanto integra e rigorosa non poteva piacere a tutti, in un'epoca in cui le tensioni nazionali erano a dir poco esasperate: e quindi Bartók si trovò, per fare solo un esempio, nella situazione paradossale di essere attaccato dai nazionalisti ungheresi per aver studiato la musica rumena, e di essere attaccato dai nazionalisti rumeni per la stessa ragione, ossia per non essersene restato a casa propria – senza contare il fatto che il nostro musicista aveva perfino osato riconoscere influenze rumene in certi canti ungheresi, e influenze ungheresi in alcune melodie rumene!

Non ci stupisce che il compositore scrivesse, nel primo dei due articoli sopra ricordati, che «là dove comincia la politica finiscono arte e scienza, cessano diritto e comprensione!»¹⁵⁵.

Ma la forza del pensiero di Bartók si mostra soprattutto nella sua musica, ed è davvero affascinante osservare come egli riesca a realizzare attraverso i suoni l'affratellamento dei popoli¹⁵⁶. Già intorno al 1910 il musicista sviluppa un'idea originalissima, quella di fondere diverse influenze in un unico brano, realizzando una sorta di danza universale o, come ha scritto qualche studioso,

una «multi-nation dance». Danze di questo tipo concludono per esempio il dittico dei *Due quadri per orchestra* (1910), il *Secondo quartetto per archi* (1917), le due *Sonate per violino e pianoforte* (1921-22) e diversi capolavori tardi come la *Musica per archi, celesta e percussioni* (quarto movimento) o il *Concerto per orchestra* (quinto movimento). Ma ben presto Bartók comincia a organizzare intere composizioni, interi gruppi di brani intorno all'idea della danza universale, multiculturale, e ciò lo porta a recuperare l'antica e duttile forma della *Suite*. Nel 1916, in piena guerra, il compositore scrive la *Suite per pianoforte op. 14*, in quattro movimenti, nella quale le influenze della musica popolare ungherese e araba (nel primo e nel terzo movimento) si accostano a suggestioni colte occidentali. La stessa idea viene ripresa e ampliata qualche anno più tardi, in una composizione eccezionale sotto molti punti di vista: la *Suite di Danze per orchestra* (*Táncszvit*, in ungherese), del 1923.

Questo brano fu commissionato per celebrare il cinquantesimo anniversario dell'unione delle città di Buda e di Pest, ossia per una cerimonia di carattere nazionalista¹⁵⁷. Tanto più significativo, quindi, è il fatto che Bartók abbia deciso di scrivere proprio per questa occasione un autentico inno alla multiculturalità. La *Suite di Danze* è infatti divisa in sei movimenti, che alternano le influenze più varie. Lo stesso compositore le descrive così:

Il n. 1 ha parzialmente e il n. 4 totalmente un carattere orientale (arabo). Il ritornello e il n. 2 hanno carattere ungherese, nel n. 3 si alternano influssi ungheresi, rumeni e perfino arabi, nel n. 5 il tema è così primitivo che si può parlare soltanto di una maniera contadinesca primitiva, ma bisogna rinunciare ad una classificazione per nazionalità.

Bartók non parla del sesto movimento, il Finale della *Suite*, perché esso riassume tutte le melodie dei cinque precedenti brani e le unisce in una ennesima, straordinaria «multi-nation dance», una sintesi conclusiva di linguaggi e di culture. L'unità complessiva della *Suite di Danze* viene assicurata anche dalla ricorrenza di un ritornello, che si presenta al termine del primo, del secondo e del quarto brano, e che riappare nel mezzo della danza conclusiva. Le strategie formali attraverso le quali Bartók realizza il suo inno alla multiculturalità ripensano quindi la tradizione colta occidentale, si richiamano a forme classiche come il Rondò e naturalmente la *Suite*.

Credo che questa articolata descrizione renda appieno la ricchezza del progetto bartokiano, il suo carattere di sintesi e di dialogo, l'idea di unire in modo totalmente nuovo musica popolare e musica colta¹⁵⁸. In uno scritto

inedito¹⁵⁹, Bartók ci dice anche che la sua composizione intende dar vita a «una sorta di musica contadina idealizzata – potremmo dire una musica contadina inventata – in modo tale che i singoli movimenti del brano introducano ognuno un particolare tipo di musica»; e sottolinea il fatto che il dialogo e la sintesi si spingono, dal punto di vista musicale, a profondità straordinarie: «per esempio, la melodia del primo movimento ricorda la musica contadina araba primitiva, mentre il ritmo è invece caratteristico della musica popolare dell'Europa dell'Est». A questo punto le parole diventano davvero superflue, e non resta che ascoltare questa splendida composizione che costituisce senz'altro uno degli inviti al dialogo e all'incontro più forti e originali mai concepiti dalla mente di un artista.

Il pensiero multiculturale di Bartók e il suo ideale di fratellanza tra i popoli si esprimono anche nel campo della didattica musicale, delle opere composte con lo specifico intento di insegnare la tecnica musicale e strumentale ai bambini e ai ragazzi. Bartók fu un pianista di livello internazionale, che si esibiva sui palcoscenici di tutto il mondo, spesso in compagnia delle orchestre e dei direttori più importanti dell'epoca¹⁶⁰. E svolse una pluridecennale attività di insegnamento, cosa che dimostra un'energia e una capacità artistica e produttiva veramente prodigiose. Come ci dice egli stesso in un breve saggio, il compositore si accorse fin dall'inizio della sua esperienza di insegnante che «il materiale didattico disponibile, soprattutto per i principianti, non aveva alcun valore dal punto di vista musicale, con l'eccezione di pochissime opere – per esempio, i pezzi più facili di Bach e lo *Jugendalbum* di Schumann». La soluzione fu quella di comporre in prima persona raccolte di brani dal carattere didattico; e «la cosa migliore che potessi fare era quella di utilizzare melodie popolari, che hanno, in generale, un grande valore musicale».

Molte composizioni didattiche di Bartók sono quindi basate proprio su quei canti popolari che egli andava man mano raccogliendo sul campo. E non a caso, mostrano fin da subito un approccio multiculturale, accostano melodie appartenenti a culture differenti. La grande raccolta *Per i bambini* (generalmente nota con il titolo inglese *For children*, pubblicata tra il 1909 e il 1911) comprende per esempio 42 melodie ungheresi e 43 melodie slovacche. E le opere dello stesso genere che Bartók scriverà negli anni successivi comprenderanno melodie popolari di altre culture, allargando progressivamente il campo alla musica rumena, araba, balcanica. I *44 Duetti*

per due violini, pubblicati nel 1931, contengono, accanto a vari brani dal carattere ungherese e rumeno, un «Canto arabo», una «Danza serba», un «Canto valacco»; e inoltre un «Preludio e canone» o uno «Scherzo», ossia brani che dialogano con le forme occidentali colte. Bartók non si limita a utilizzare le melodie popolari dei diversi paesi come puro materiale per l'insegnamento tecnico e musicale: la sua visione è allo stesso tempo etica, intende mostrare ai bambini la ricchezza variopinta del mondo, metterli in contatto con le diverse culture, educarli al dialogo, al confronto, alla tolleranza, alla valorizzazione delle differenze. Le opere didattiche di Bartók sono tra le prime manifestazioni di un filone oggi importantissimo dell'insegnamento musicale, che è universalmente conosciuto con il nome di *Multicultural music education*¹⁶¹.

Il punto culminante della produzione didattica del compositore, che è allo stesso tempo un monumento alla sua idea di affratellamento dei popoli attraverso la musica, è la raccolta pianistica *Mikrokosmos*: ben sei volumi organizzati in ordine crescente di difficoltà, dai piccoli brani per principianti fino a composizioni virtuosistiche da concerto, che occuparono il compositore per oltre un decennio e vennero pubblicati nel 1940. Non credo di esagerare dicendo che, al di là del grandissimo valore didattico e musicale, il *Mikrokosmos* è forse la più completa e stupefacente realizzazione multiculturale nella prima metà del XX secolo. Per dimostrarlo basta elencare alcuni titoli tra i 153 brani che compongono la raccolta: troviamo pezzi originali ispirati alle culture più varie (*Alla maniera jugoslava, In stile ungherese, In stile orientale, Ritmo bulgaro, Dall'Isola di Bali, In stile russo, In stile transilvano*) accanto ad arrangiamenti di autentiche melodie popolari; rievocazioni degli antichi modi ecclesiastici e gregoriani (*In modo Frigio, In modo Lidio, In modo Misolidio*), e tributi a grandi figure del passato (gli «Omaggi» a Bach e a Schumann, i due compositori che Bartók considerava i suoi predecessori nel campo della didattica pianistica); piccoli brani che esplorano le classiche tecniche occidentali (Canone, Invenzione, Contrappunto, Variazione), rivisitazioni di danze settecentesche (Minuetto, *Bourrée*), pezzi descrittivi e fantastici, spesso a dir poco sorprendenti come il celebre *Dal diario di una mosca*.

La raccolta è un vero «microcosmo», quindi, un universo ricco e sfaccettato nel quale il compositore tenta di rendere viva e percepibile non solo ai più piccoli ma a ogni ascoltatore (verrebbe da dire a ogni essere umano) la

complessità del mondo, la varietà delle sue culture e delle sue espressioni musicali e sonore. Il titolo scelto da Bartók, in effetti, potrebbe essere utilizzato, *mutatis mutandis*, per descrivere le caratteristiche di molte composizioni descritte in questo libro: cosa sono, in fondo, il *Viersprachendruck* di Orlando di Lasso, la *Suite* seicentesca, i «gusti riuniti» di Couperin, la seconda parte del *Clavier Übung* di Bach, le armonizzazioni di canti popolari di Beethoven, le *Estampes* di Debussy, se non «microcosmi», tentativi di sintetizzare in una singola composizione il dialogo tra le culture, la visione pluralistica del mondo, l'incontro tra idee, lingue, pensieri differenti?

Come ho scritto all'inizio di questo denso capitolo, nel lungo cammino della musica occidentale verso la multiculturalità quella di Béla Bartók è una figura centrale. E mai come oggi il suo insegnamento ci appare moderno, e assolutamente necessario.

Per approfondire

Il rapporto di Bartók con il canto popolare è davvero ricchissimo: il compositore infatti non si limita a utilizzare melodie contadine nelle sue opere, o a «citarne» lo stile per realizzare le sue straordinarie sintesi multiculturali, ma pone letteralmente i brani popolari al centro della propria tecnica musicale, riflettendo sulle loro caratteristiche, traendone nuovi sistemi di organizzazione dei suoni¹⁶², e facendo dialogare questi ultimi con la grande tradizione occidentale e mitteleuropea. In questo breve spazio posso solo tracciare un rapido percorso di approfondimento, nella speranza che il lettore voglia continuare da sé la scoperta del meraviglioso linguaggio musicale bartokiano.

Alcune delle prime armonizzazioni di canti popolari mostrano già quanto la ricerca del compositore sia complessa: troviamo brani in cui gli accordi di accompagnamento sono direttamente ricavati dalle note della melodia, accanto a composizioni che mediano da Debussy l'idea degli accordi senza «carta d'identità» (basta citare la melodia popolare usata nella quarta delle *Bagatelle op. 6* per pianoforte, 1908, che viene armonizzata con accordi paralleli di settima¹⁶³). E per limitarci alle composizioni pianistiche, nel corso degli anni il musicista sperimenta armonizzazioni «modali» (per esempio nei *Quindici canti contadini ungheresi* del 1918: si ascolti il n. 2), elaborazioni contrappuntistiche (la terza delle *Tre melodie popolari ungheresi*, composte già durante la Grande Guerra ma pubblicate solo nel 1942, sviluppata come un contrappunto a quattro voci che entrano progressivamente, una dopo l'altra), originali costruzioni di armonie «simmetriche», che si irraggiano verso l'acuto e verso il grave a partire dalle note della melodia popolare considerata come una sorta di nucleo generativo (nelle stupefacenti *Otto improvvisazioni su canti contadini ungheresi* del 1920, in particolare nella n. 7¹⁶⁴).

La ricerca sui canti popolari si intreccia insomma alla ricerca compositiva bartokiana *tout court*, e aggiunge ulteriore spessore multiculturale, ulteriore complessità alla sua musica, che oggi ci appare come un grandioso tentativo di sintesi, forse il più ambizioso e riuscito della prima metà del XX secolo: Bartók infatti unisce l'influenza «anti-mitteleuropea» di Debussy e Stravinskij al rigoroso ripensamento delle grandi forme tradizionali, in particolare la forma-sonata (pochi altri grandi compositori della prima metà del Novecento scrivono altrettante Sonate, Quartetti o Concerti); ricrea le forme contrappuntistiche più articolate (per esempio nella magnifica fuga con cui comincia la *Musica per archi, celesta e percussioni*) e allo stesso tempo sviluppa un pensiero ritmico totalmente nuovo, asimmetrico e certamente influenzato anch'esso dalla musica popolare, basato sulla tecnica dell'«ostinato» e sulla pulsazione regolare (per cogliere qualche esempio di questo tipo di scrittura ritmica si possono ascoltare l'*Allegro barbaro* del 1911, la *Sonata* e il *Primo Concerto per pianoforte* del 1926, i brani intitolati *Ostinato* o *Perpetuum mobile* nel *Mikrokosmos*).

Si tratta, come ognuno può vedere, di argomenti molto complessi, che è davvero impossibile esaminare in dettaglio senza cadere nel tono e nell'approccio specialistici¹⁶⁵. Ma vorrei almeno provare ad analizzare un po' più a fondo un singolo esempio, per mostrare al lettore la ricchezza della sintesi bartokiana. Il tema iniziale del *Secondo Concerto per pianoforte e orchestra* (1931), una delle più celebri creazioni del compositore, è una evidente citazione da Stravinskij, più precisamente dal finale dell'*Uccello di fuoco*. Nel punto culminante del primo movimento, Bartók rovescia completamente la forma del tema (cominciando dall'ultima nota e terminando con la prima, e invertendo la direzione delle note nello spazio¹⁶⁶), e così facendo lo trasforma, in modo davvero miracoloso, in una splendida melodia, originale ma dall'inequivocabile carattere popolare ungherese. La ricerca compositiva d'avanguardia (che qui comprende un omaggio alla musica di Stravinskij, molto ammirata da Bartók), il richiamo alla tradizione colta occidentale¹⁶⁷ e l'influenza del canto popolare si uniscono, dialogano tra loro, danno vita a un risultato innovativo e unitario allo stesso tempo.

Per concludere questo breve approfondimento, mi piace dire che le idee multiculturali di Bartók trovano un corrispettivo interessantissimo in un compositore americano più o meno della stessa epoca: Henry Cowell (1897-1965), che non a caso studiò con uno dei pionieri dell'etnomusicologia, Charles Seeger. Le idee di Cowell (esposte in diversi articoli, il più importante dei quali è forse *Toward Neo-Primitivism*, del 1933) lo portarono a ricercare i materiali musicali «comuni alle musiche di tutti i popoli del mondo», per costruire un'arte «specialmente collegata al nostro secolo». Se si vuole avere un'idea della singolarissima musica di questo compositore¹⁴⁸, e del suo originale approccio multiculturale, si può ascoltare l'*United Quartet* del 1936, un Quartetto per archi che nelle intenzioni di Cowell «dovrebbe essere ugualmente comprensibile per gli americani, gli europei, gli orientali e i popoli primitivi». E Cowell va anche oltre, affermando che lo scopo principale del Quartetto (che egli stesso considera come un tentativo di realizzare «uno stile musicale universale») non risiede «nella sua tecnica, ma nel suo messaggio, che naturalmente non si può esprimere con le parole. Si potrebbe dire che esso riguarda i rapporti umani e sociali». Cowell aggiunge che la sua tecnica è elaborata con il preciso intento di far arrivare il messaggio alle diverse culture, perché esse «devono unirsi».

Una posizione etica e artistica, quindi, molto vicina a quella bartokiana. E una nuova «pace» dichiarata attraverso la musica.

¹⁴⁸ Tra gli eventi che contribuirono alla nascita della nuova disciplina, vale la pena di ricordare almeno queste date: nel 1882 Théodor Baker pubblica a Lipsia uno studio sulla musica degli Indiani Seneca dello Stato di New York; nel 1883 la musicista russa Ella Adaiëwsky compie un pionieristico viaggio a Resia, che oggi si trova praticamente al confine tra Friuli, Austria e Slovenia, per raccogliere e trascrivere minuziosamente la singolare musica degli abitanti di quella zona, quasi isolata dal punto di vista geografico e culturale; nel 1884 Alexander Ellis pubblica le sue *Tonometrical Observations*, che molti considerano il primo testo «ufficiale» dell'etnomusicologia.

¹⁴⁹ B. Bartók, *Lettere scelte*, pp. 47 e 239.

¹⁵⁰ Vale la pena di ricordare che in gioventù Bartók aveva vissuto per un breve periodo a Bratislava.

¹⁵¹ Che Bartók non nega affatto, visto che «il materiale assimilato si altera sempre secondo il nuovo ambiente in cui è venuto a trovarsi, e finisce pur sempre con l'assumere un carattere locale» (*Scritti sulla musica popolare*, p. 87).

¹⁵² Le lettere del compositore parlano spesso, a partire almeno dal 1905, dei diritti delle donne, e delle «enormi ingiustizie» che esse sono costrette a subire.

¹⁵³ Società internazionale di musica contemporanea, spesso definita anche Lega internazionale dei compositori.

¹⁵⁴ Com'è noto, l'episodio – segnato anche da un'aggressione fisica, il famoso «schiaffo a Toscanini» da parte di alcuni gerarchi fascisti – spinse il celebre direttore d'orchestra a lasciare l'Italia. Solo nel 1946 Toscanini ritornerà in patria, per dirigere lo storico concerto di riapertura del Teatro alla Scala.

¹⁵⁵ B. Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, p. 87.

¹⁵⁶ Il musicista inserisce spesso autentiche melodie popolari nelle sue composizioni, ma come sappiamo (si veda il capitolo 6) le valorizza in modo del tutto nuovo, facendole risplendere come una «pietra preziosa nella sua incastonatura». Altrettanto spesso, comunque, i materiali musicali

utilizzati da Bartók sono originali ma hanno un carattere nazionale ben riconoscibile, come se il compositore – memore senz'altro della lezione di Debussy – volesse sintetizzare in una melodia o in un andamento ritmico l'essenza, l'archetipo della musica ungherese, o rumena, o araba.

¹⁵⁷ Non sarà inutile ricordare che l'Ungheria era indipendente solo da qualche anno, più precisamente dal 1920 (Trattato del Trianon). Zoltán Kodály, amico e collega di Bartók, scriverà per questa stessa occasione celebrativa il suo *Psalmus Hungaricus*, ossia un brano dichiaratamente «ungherese» fin dal titolo.

¹⁵⁸ Non abbiamo lo spazio per parlare di un altro concetto importante contenuto nella breve citazione riportata più sopra: l'idea di una «musica contadinesca primitiva», ossia di una sorta di condizione «naturale», primigenia, precedente a ogni caratterizzazione locale e quindi nazionale. Si veda *Per approfondire*, dove cito anche il compositore americano Henry Cowell che espresse alcune idee simili.

¹⁵⁹ Cit. in D. Cooper, *Béla Bartók*, p. 196.

¹⁶⁰ Basterà qualche nome: il compositore si esibì in veste di solista sotto la bacchetta di Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Otto Klemperer, Erich Kleiber, Willem Mengelberg, Pierre Monteux.

¹⁶¹ Per saperne di più su questa fondamentale branca della didattica musicale contemporanea: T.M. Volk, *Music, Education, and Multiculturalism. Foundations and Principles*; «Journal of Research in Music Education», jrm.sagepub.com; «International Journal of Music Education», ijm.sagepub.com; e il sito multiculturalmusiceducation.weebly.com.

¹⁶² Bartók sembra quindi voler proseguire e rendere più complessa e integrata la ricerca intrapresa da Beethoven cento anni prima; si veda il capitolo 6.

¹⁶³ Il richiamo al frammento di *Soirée dans Grénade* esaminato nel capitolo 8, basato ugualmente sulla trasposizione dell'accordo di settima su gradi differenti della scala, è piuttosto evidente.

¹⁶⁴ L'importanza della costruzione «simmetrica» nella musica di Bartók, sia nell'organizzazione dei suoni che nella costruzione formale di intere composizioni (celebre la «forma ad arco» bartokiana in cinque movimenti, che troviamo per esempio nel *Quarto* e nel *Quinto Quartetto per archi*), è ben nota, e molto studiata. Si vedano per esempio P. Griffiths, *Bartók*, pp. 145 sgg., o E. Antokoletz, *The Music of Béla Bartók*.

¹⁶⁵ Anche perché in questo capitolo, per ragioni legate ai diritti di esecuzione, non è purtroppo possibile inserire degli esempi audio.

¹⁶⁶ Tecnicamente, Bartók usa qui la forma «retrograda inversa» del tema: uno degli artifici contrappuntistici più antichi, nobili e complessi nella storia della musica occidentale. Tanto più notevole, quindi, il fatto che questa trasformazione del tema principale arrivi in un momento cruciale del brano, quello che prepara la cadenza del solista.

¹⁶⁷ L'intero *Concerto* è basato sulla scrittura contrappuntistica, che in istanti come questo raggiunge autentici vertici di virtuosismo compositivo. Il primo movimento inoltre ripensa la forma-ritornello barocca, e costituisce un esempio ideale della coerenza bartokiana, la capacità di integrare in profondità la forma e il materiale musicale.

¹⁶⁸ Musica apprezzata dallo stesso Bartók, che chiese a Cowell il permesso di utilizzare la sua pionieristica tecnica dei *clusters* sul pianoforte.

Premessa

ai capitoli 10 e 11

Gli ultimi capitoli di questo libro sono dedicati alla nostra epoca, e prendono in esame diverse esperienze musicali. Sono convinto che quando si parla della musica del nostro tempo si debba tenere ben presente un fatto, tanto scontato quanto fondamentale: sempre più spesso, oggi, la musica non viene ascoltata dal vivo. Dai primi dischi a 78 giri che si cominciarono a vendere negli ultimissimi anni dell'Ottocento, al vinile del secondo dopoguerra, al CD, agli MP3 e a Youtube o Spotify, la tendenza ad ascoltare musica registrata si è sviluppata costantemente, ed è probabile che la sua spinta non si sia affatto esaurita. E a volte questa modalità di ascolto comprende addirittura l'idea di isolarsi dal mondo, di indossare una cuffia o un paio di auricolari e di perdersi nei suoni mentre si corre, si guida, si viaggia o si lavora.

Viviamo insomma in una fase molto avanzata di quella che Walter Benjamin chiama «l'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte»¹⁶⁹.

Non intendo qui domandarmi se si tratti di un fatto positivo o negativo, se l'assoluta prevalenza di musica riprodotta rappresenti un inevitabile impoverimento del fenomeno musicale in sé, come pensano molti, o se invece essa rappresenti un mondo nuovo, e offra la possibilità di superare le barriere e di far arrivare i suoni dove mai un musicista in carne e ossa potrebbe portarli. Probabilmente sono vere entrambe le cose, l'innegabile perdita di fisicità e, letteralmente, di «vita» del suono (la vibrazione digitalizzata, trasformata in numeri) finisce però per renderne possibile la diffusione in ogni angolo del pianeta, in una misura impensabile per un musicista ottocentesco.

La cosa che mi interessa invece mettere in evidenza è il modo in cui il contesto musicale riflette il cambiamento nella modalità di ascolto e di

fruizione. Nel corso del XX secolo il mercato della musica si trasforma completamente, e si rivolge evidentemente a un tipo di consumatore del tutto diverso rispetto a quello dei secoli precedenti. Per quattrocento anni, la diffusione della musica (colta, ma non solo) è stata affidata in modo particolare all'editoria¹⁷⁰: la vendita di spartiti e partiture, tanto ai musicisti quanto, e soprattutto, ai dilettanti che facevano musica in casa. Il consumatore era, insomma, in grado di suonare uno strumento e di leggere le note scritte su un pentagramma. Era un consumatore esperto, in un certo senso.

Per ascoltare un disco o scaricare un brano da Internet, invece, non c'è bisogno di conoscere la musica, né tantomeno di saperla suonare o leggere. Il consumatore è una figura più indifferenziata, meno riconoscibile e, soprattutto, molto più diffusa: il mercato del disco e più in generale della musica riprodotta si rivolge a un pubblico ben più numeroso rispetto a quello del vecchio mercato dell'editoria. (Ma dobbiamo comunque ricordarci che il numero di persone che sapevano suonare uno strumento e leggere uno spartito, tra il Cinque e l'Ottocento, e fino a metà Novecento, era ben maggiore rispetto a oggi – basta pensare a quanti dei nostri nonni e bisnonni avevano in casa un pianoforte, una fisarmonica o una chitarra. Il passaggio del testimone tra musica a stampa e musica registrata è stato più graduale di quanto non si possa pensare: quando fu pubblicato, nel 1899, lo spartito del *Maple leaf Rag* di Scott Joplin vendette in pochi anni un milione di copie; il primo disco 78 giri a vendere un milione di copie, e per di più nel corso di diversi anni, è stato *O for the Wings of a Dove* di Ernest Lough, uscito nel 1926. In realtà è solo nel secondo dopoguerra, e soprattutto con la cosiddetta «rivoluzione giovanile», che il mercato del disco e della musica riprodotta spicca il volo, raggiungendo un numero di vendite senza precedenti nella storia.)

Soltanto nel XX secolo si comincia esplicitamente a parlare di una «musica di consumo», ossia di una musica rivolta a un pubblico di consumatori non esperti¹⁷¹: quella che a livello commerciale ha il maggior successo, visto che un brano pop vende almeno trenta o quaranta volte più di un brano di jazz, o ancor più di musica classica. Con il Novecento tanta musica diventa, al pari di altre forme di espressione e di comunicazione, un prodotto di massa. E come tale viene spesso semplicisticamente giudicata proprio in base alla quantità di copie vendute, al successo di mercato.

Non è un caso che a partire dalla metà del secolo scorso nei discorsi sulla musica degli addetti ai lavori ricorra con frequenza sempre maggiore la parola «commerciale», che spesso viene usata per stigmatizzare, giudicare negativamente un brano o un musicista: quel pezzo è troppo commerciale; quel particolare musicista ha venduto più degli altri perché il suo stile è commerciale. A ben vedere, nessun compositore del Sette o dell'Ottocento era mai stato accusato di essere commerciale¹⁷²: in genere si discutevano e si criticavano la novità o la complessità del suo stile, la sua competenza tecnica, il suo intento artistico o etico. Ai nostri giorni, invece, quando si vuole screditare qualcuno si dice che la sua musica è commerciale – anche se nessun musicista fa il suo mestiere per pura filantropia, e tutti vorrebbero avere più successo.

La «riproducibilità tecnica» insomma ha esasperato molte contraddizioni, ha cambiato il modo stesso di considerare un brano musicale, ha volutamente confuso quantità e qualità in modo tale che risulta sempre più difficile dire se quel brano ci piace davvero, e perché: sembra quasi che ciò che importa sia solo se vende, e quanto.

Ogni volta che ci si occupa di un musicista, di uno stile o di una tendenza della nostra epoca, e soprattutto degli ultimi decenni, spunta fuori l'aspetto commerciale del fare musica, il legame inscindibile tra l'artista, il mercato, il consumo¹⁷³. È impossibile parlare di un particolare progetto artistico senza tenere in considerazione il modo in cui è stato promosso, quale fosse la casa discografica che lo ha prodotto, i canali attraverso i quali è stato diffuso (quante persone sono consapevoli di essere quotidianamente bombardate dai suoni? Al bar, in televisione, in un negozio, in un supermercato, sul treno, in aereo... E la cosa forse più inquietante è che spesso si tratta di suoni ricorrenti – la stessa canzone – in luoghi sulla carta tanto diversi tra loro). Nessun genere musicale riesce a sottrarsi al dominio del commercio e della riproduzione, e ai problemi che questi due aspetti portano con sé.

Per fare un solo esempio relativo al nostro argomento principale, l'idea di multiculturalità in musica, risulta difficile capire se la nascita della *world music*, negli anni Ottanta del secolo scorso, sia legata prevalentemente a ragioni etiche, sociali e artistiche o non piuttosto a ragioni commerciali (oppure a una combinazione delle due cose); sta di fatto che grandi star internazionali come David Byrne o Paul Simon sono state più volte accusate di sfruttare commercialmente i musicisti non occidentali che collaboravano

con loro, per «prolungare o resuscitare le proprie carriere»¹⁷⁴.

Non posso quindi che invitare il lettore a tenere sempre presente questo lato oscuro della musica dell'ultimo secolo, e a considerarlo lo sfondo comune sul quale vanno collocate le figure e i brani musicali di cui ci occuperemo nelle pagine che seguono.

¹⁶⁹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.

¹⁷⁰ Naturalmente parlo qui dei canali di diffusione non legati all'esecuzione dal vivo.

¹⁷¹ Mi sembra importante specificare che la musica di consumo è *sempre* esistita, ma non a caso essa veniva in genere composta dagli stessi musicisti che si dedicavano anche ai repertori più impegnativi: Mozart o Beethoven scrivevano danze, pezzi d'intrattenimento, marce o canzoni, e contemporaneamente scrivevano opere, quartetti, sinfonie o messe. Brani appartenenti a generi diversi, con diverse funzioni sociali ed estetiche. È significativo che le composizioni più «leggere» di questi autori siano praticamente scomparse dalle sale da concerto, man mano che si affermava il mercato della musica di consumo.

¹⁷² Tra le rare eccezioni, vale senz'altro la pena di citare il celebre attacco di Robert Schumann all'opera *Les huguenots* di Meyerbeer, nel 1837, dove «il più sanguinoso dramma» nella storia della religione protestante viene «abbassato al livello di una farsa da giorno di fiera per riscuotere denaro e applausi» (R. Schumann, *Gli scritti critici*, vol. I, p. 536).

¹⁷³ Nell'ambito dell'arte figurativa il legame è, se possibile, ancora più evidente: basti pensare al fenomeno della *Pop Art*.

¹⁷⁴ Si veda T.D. Taylor, *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, p. 127.

10.

Africa, Europa, America (e ritorno)

Tra gli eventi musicali che segnano l'inizio del Novecento c'è la nascita di un nuovo genere, dichiaratamente multiculturale: il jazz.

Inutile qui soffermarci in dettaglio sulla complessa storia del jazz delle origini, che è stata esaminata moltissime volte¹⁷⁵; basterà dire che si tratta di un genere nel quale confluiscono le influenze più disparate. Su un tronco solidamente afroamericano – a sua volta composito, visto che comprende tra le altre cose gli echi delle danze africane e caraibiche, del *Cakewalk* e del *Ragtime*, della musica religiosa (compresi i cosiddetti *Spirituals*), delle canzoni solistiche *Blues* – si innestano infatti gli stimoli apportati dalla musica colta occidentale (in particolare la vocalità del teatro d'opera), e le suggestioni di tanta musica popolare europea che gli immigrati irlandesi, tedeschi o italiani portavano con sé partendo per il Nuovo mondo. Le Arie di Verdi, di Puccini o di Massenet, la musica bandistica per strumenti a fiato del Sud Italia (soprattutto della Sicilia), la *Contredanse* francese, la musica «celtica» degli irlandesi, il Valzer mitteleuropeo: tutte queste influenze hanno un ruolo importante nella graduale nascita del nuovo genere, accanto ai ritmi, alle percussioni, alle scale e ai sistemi di intonazione di ascendenza africana.

Quasi tutto, nel primo jazz, ci appare come il risultato di un fantastico processo di ibridazione spontanea: gli strumenti musicali sono sia quelli della tradizione colta (violino, cornetta, tromba, clarinetto, contrabbasso, pianoforte) che quelli di tradizione africana (in particolare, naturalmente, le percussioni¹⁷⁶). Nel primo disco «ufficiale» della storia del jazz, uscito nel 1917 e registrato da una Band che si chiamava *Original Dixieland Jass Band*, suonavano immigrati italiani come il cornettista Nick La Rocca e il percussionista Tony Sbarbaro. E nello stile improvvisativo di Louis

Armstrong, uno dei primi nomi leggendari del jazz (nato e cresciuto nella città che fece da culla al nuovo genere, New Orleans), gli addetti ai lavori riconoscono l'influenza delle melodie d'opera, che il musicista amava molto; inoltre sappiamo per certo che, costruendo la struttura dei propri assoli, Armstrong ne fissava spesso le linee essenziali sul pentagramma, vale a dire attraverso il sistema di notazione colto europeo.

Il jazz, insomma, è una delle espressioni culturali più tipiche e più potenti di quel *melting pot* che molti considerano – o consideravano? – uno dei punti di forza, un elemento propulsivo e dinamico della società americana. Non a caso, questo genere musicale nasce in un ambiente che oggi definiremmo «sottoproletario», ma ciò non ne ostacola affatto la diffusione e il successo¹⁷⁷.

Non è naturalmente possibile, nell'ambito di questo breve capitolo, seguire tutte le numerose trasformazioni che il mondo del jazz ha attraversato dalle origini fino ai giorni nostri. Preferisco piuttosto scegliere un singolo argomento ed esplorarne l'evoluzione attraverso alcuni nomi e alcuni brani particolarmente significativi.

Uno degli ambiti più interessanti da esaminare è il rapporto costante e multiforme tra il jazz e la tradizione colta occidentale (la «musica classica»), a cui ho già accennato più sopra. Rapporto che, come è facile intuire, si carica di suggestioni multiculturali di ogni tipo.

Prendiamo per esempio la figura di Scott Joplin (1868-1917), il più famoso compositore di *Ragtime* (ossia di un genere che precede cronologicamente la nascita del jazz vero e proprio): un musicista di colore, che lega il suo nome a uno strumento colto europeo, il pianoforte, e che compone perfino un'opera lirica, *Treemonisha*, innovativa e sfortunata¹⁷⁸. Nulla di strano che il catalogo delle composizioni di Joplin comprenda anche tipici generi europei come Valzer, Marce e Intermezzi. E a ben vedere, nei suoi *Ragtimes* l'influenza del Valzer è molto evidente, come dimostra l'esempio audio: a volte basta modificare il metro ed eliminare il caratteristico stile sincopato di un singolo passaggio, mantenendo esattamente le stesse note e gli stessi accordi, per trovarci di colpo in un salotto viennese di fine Ottocento!¹⁷⁹

Il *Ragtime* arriva in Europa negli anni immediatamente precedenti la Prima guerra mondiale, e ben presto i musicisti colti si impossessano del nuovo genere e lo inseriscono nelle proprie composizioni: Erik Satie ne scrive uno per il Balletto *Parade* (1917), Stravinskij introduce un *Ragtime* nell'*Histoire du soldat* (1918), e pubblica nel 1919 un singolare *Ragtime per undici*

strumenti¹⁸⁰ e una *Piano-rag music*. Paul Hindemith inserisce un *Ragtime* nella *Suite 1922* per pianoforte; Darius Milhaud, nel 1923, scrive un *Cakewalk* per il Balletto *La création du monde* (che contiene anche una sorprendente «Fuga jazz»!). Ancora a metà degli anni Trenta, l'opera *Lulu* di Alban Berg comprenderà un *Ragtime* (suonato da una jazz-band fuori scena).

Il dialogo tra la musica classica e la nuova musica afroamericana, già preannunciato nei diversi *Cakewalks* di Debussy (lo abbiamo visto nel capitolo 8), è quindi da subito intenso e fertile, e coinvolge molti dei più importanti compositori dell'epoca. Basterà citare Maurice Ravel (alcune scene dell'opera *L'enfant et les sortilèges*, 1925; il *Blues* della *Sonata per violino e pianoforte*, 1927; i due *Concerti per pianoforte*, 1930-31) o Dmitrij Šostakovič (due *Suites per orchestra Jazz*, 1934 e 1938). Il capolavoro di questo ampio filone, il brano che più di ogni altro riesce a fondere elementi jazzistici e tradizione colta occidentale senza limitarsi a citare lo stile afroamericano, è secondo me lo straordinario *Ebony Concerto* di Igor Stravinskij, scritto per la Big Band di Woody Herman e pubblicato nel 1945¹⁸¹.

Anche Béla Bartók inserisce echi jazzistici nella quarta delle «Sei Danze in ritmo bulgaro» con cui si conclude il suo *Mikrokosmos*. Una delle classiche fusioni multiculturali bartokiane, e al tempo stesso un omaggio a un collega attraverso le note: nelle parole dello stesso compositore, il brano è scritto «nello stile di Gershwin»¹⁸².

Proprio la figura di George Gershwin (1898-1937) è particolarmente interessante quando si prendono in esame gli intrecci tra jazz e musica classica, tanto che per descrivere l'operazione compiuta da questo musicista gli studiosi hanno addirittura coniato un nuovo termine, «jazz sinfonico», per esprimere l'idea di trasferire nell'orchestra di tradizione classica inflessioni, ritmi, melodie dal carattere afroamericano.

Gershwin comincia in realtà la carriera come compositore di canzoni, e diventa celebre grazie alle musiche che scrive per gli spettacoli teatrali di Broadway. Ma il suo rapporto con la musica colta europea è intenso fin dalla formazione: tra i suoi insegnanti figura infatti l'ungherese Edward Kilenyi, che aveva studiato con Mascagni; e l'amore di Gershwin per l'opera lirica si può facilmente dimostrare se si confronta il suo stile vocale con quello delle opere italiane cosiddette «veriste», scritte tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e i primi anni del secolo scorso – più o meno, dalla *Cavalleria*

rusticana a *Madama Butterfly* e alla *Fanciulla del West*¹⁸³. A questa passione si unisce poi la dichiarata ammirazione per la musica di Chopin e di Debussy, che lascia tracce evidenti in molti brani. Nulla di strano, quindi, che Gershwin desiderasse confrontarsi con le forme codificate della grande tradizione colta: l'opera, il Concerto, il Poema sinfonico.

L'occasione gli venne da una commissione del direttore di Big Band Paul Whiteman, che nel febbraio 1924 organizzò a New York un grande concerto intitolato *An Experiment in Modern Music*, «un esperimento di musica moderna». Il concerto aveva il preciso intento di elevare «i tremendi urti» (*tremendous strides*) del jazz delle origini alle altezze della «melodiosa musica di oggi, che – senza alcuna valida ragione – viene ancora chiamata jazz»¹⁸⁴. La musica afroamericana tolta dalle strade e dai bassifondi, scritta sul pentagramma e portata (da un direttore bianco) nelle eleganti sale da concerto di Manhattan. Un intento, come si vede, tutto sommato un po' discriminante (cosa che ci dimostra come sia praticamente impossibile parlare del jazz, e più in generale della musica americana del XX secolo, senza toccare argomenti come la discriminazione razziale o le lotte per i diritti civili).

Gershwin presentò in questo concerto un brano destinato a diventare celebre: la *Rhapsody in Blue* per pianoforte e orchestra, che si ispira alla tradizione formale piuttosto libera delle *Rapsodie ungheresi* di Liszt. La mancanza di una consolidata tecnica compositiva classica¹⁸⁵ (il brano fu orchestrato dall'arrangiatore della Band di Whiteman, Ferde Grofé) veniva compensata dalla ricchezza di idee melodiche e ritmiche, che proprio grazie alla forma rapsodica potevano liberamente dispiegarsi e alternarsi.

Il successo clamoroso della *Rhapsody* spinse Gershwin a cimentarsi gradualmente con forme più complesse: negli anni successivi egli scriverà quindi brani come il *Concerto in Fa* per pianoforte e orchestra (1925), *An American in Paris* (1928), la *Cuban Overture* (1932), l'opera *Porgy and Bess* (1935)¹⁸⁶. Il più singolare di questi brani, tutti entrati stabilmente nel repertorio delle orchestre di ogni parte del mondo, è probabilmente *An American in Paris*: una via di mezzo tra una Rapsodia e un Poema sinfonico, costituita da due parti distinte – una «parigina» e una «americana»¹⁸⁷, o più precisamente l'evocazione di una metropoli nervosa, caotica e variopinta da una parte (Gershwin usa perfino in orchestra i clacson di automobile) e un nostalgico *Blues* dall'altra. Un tentativo esplicito di mettere a confronto

Europa e America, insomma.

Ma se si dovesse scegliere il musicista jazz che ha instaurato il dialogo più ricco e più fertile con la tradizione colta europea, il primo nome che verrebbe in mente è senz'altro quello di Edward Kennedy («Duke») Ellington (1899-1974): la sua musica per Big Band è la più raffinata mai scritta¹⁸⁸, e ha influenzato lo stile orchestrale di diversi compositori colti¹⁸⁹. A quasi centoventi anni dalla nascita Duke ci appare sempre più come una delle grandi figure nella musica del XX secolo, e non solo in ambito jazzistico: unici sono infatti il suo percorso artistico, la capacità costante di rinnovarsi e di dar voce attraverso la musica ai problemi e alle aspirazioni del suo tempo.

Da una parte, Ellington è un grande cantore dell'Africa e delle radici africane dei neri d'America: la sua musica è in grado allo stesso tempo di evocare un'Africa esotica, mitica (nello stile cosiddetto *Jungle*, che appare nelle sue composizioni fin dagli anni Venti¹⁹⁰) e reale (come nella tarda *Togo Brava Suite*, 1971); di parlare della storia della diaspora africana e del traffico degli schiavi (per esempio nella *Liberian Suite*, del 1947) e della spinta verso l'integrazione sociale e razziale (*Black, Brown and Beige*, 1943; *My People*, 1963).

Dall'altra parte, il dialogo con la tradizione classica è incessante, e si svolge sia attraverso le collaborazioni con grandi esecutori (Ellington suona con il violinista Yehudi Menuhin e riceve una commissione da Arturo Toscanini, per fare solo due esempi illustri) che attraverso l'attività compositiva. Gran parte dei capolavori ellingtoniani sono infatti organizzati nell'antica, venerabile forma della *Suite*, che nelle mani del musicista e della sua orchestra si trasforma completamente. Molte *Suites* sono in quattro movimenti ben differenziati tra loro, una suddivisione che secondo alcuni commentatori richiama non solo le antiche raccolte di danze, ma anche le forme della grande tradizione, la Sinfonia e la Sonata; altre sono invece costituite da un numero maggiore di brani (anche dieci o quindici), ed esplorano gli ambiti e le suggestioni più varie. Per limitarci alle ispirazioni classiche, basterà ricordare le due splendide raccolte che Ellington dedica alla musica di Čajkovskij e di Grieg nel 1960: *Nutcracker Suite* (dallo *Schiaccianoci*) e *Peer Gynt Suite*. I brani originali dei due compositori europei vengono riscritti e riarrangiati, le loro melodie si colorano di accenti *swing* e di inflessioni *blues*¹⁹¹; gli assoli sono brevi, intensi, concentratissimi. Duke parla davvero con i due compositori, il russo e il norvegese, scopre

nuove potenzialità, nuovi mondi espressivi nelle loro musiche: sottolineando in modo a dir poco esplosivo le caratteristiche multiculturali dello *Schiaccianoci* (le Danze arabe, cinesi, russe, viennesi dell'originale, che qui vengono osservate attraverso una lente afroamericana), o rendendo più fresca e sorprendente l'evocazione della natura nel *Mattino* di Grieg.

Ellington giunge perfino, in un celebre album del 1957, a dialogare con la più nobile tradizione letteraria europea e anglosassone: la *Suite Such Sweet Thunder*, uno dei grandi capolavori del musicista, è infatti uno straordinario omaggio a Shakespeare. Le stupefacenti sonorità «nere» dell'orchestra ellingtoniana realizzano dei ritratti sonori, originalissimi, di personaggi come Amleto, Otello, Giulietta e Romeo, Lady Macbeth, Giulio Cesare, Puck¹⁹². E in questa *Suite* il compositore ha tra l'altro l'idea brillante di rivestire di note – senza testo, quindi senza l'uso della voce – una forma poetica classica come il Sonetto, scrivendo quattro splendidi brani (*Sonnet for Caesar*, *Sonnet for Hank Cinq*, *Sonnet in search of a Moor*, *Sonnet for Sister Kate*) che sono costruiti sulla tipica struttura di 14 versi, tradotta in suoni.

Per l'intera carriera Duke Ellington parla con la tradizione classica, e i richiami all'armonia di Chopin o agli impressionisti francesi, all'equilibrio formale dei classici viennesi, al calore espressivo della melodia operistica attraversano molte sue composizioni, restando riconoscibili perfino nel suo esperimento forse più ambizioso: i tre grandi Concerti sacri (*Sacred Concerts*) che il musicista scrisse tra il 1965 e il 1973, e che chiudono la formidabile parabola creativa di uno dei maggiori protagonisti musicali del secolo scorso.

Il rapporto con la musica classica, insomma, attraversa l'intera storia del jazz. Spesso in forma positiva, come uno scambio, un dialogo attraverso i suoni. Altre volte in forma negativa, come una contrapposizione, una presa di distanza. L'approccio accademico, appannaggio delle classi abbienti e soprattutto connotato in senso razziale, espressione della cultura bianca dominante; l'eccessiva formalizzazione attraverso lo spartito e la notazione; la – vera o presunta – rigidità ritmica; l'assenza di improvvisazione (e quindi di libertà): sono queste alcune delle accuse che molti musicisti di ambito jazzistico hanno rivolto e continuano a rivolgere alla «musica classica»¹⁹³.

Alcune innovazioni jazzistiche possono essere lette come espliciti tentativi di allontanarsi dalla tradizione occidentale: la nascita del cosiddetto «jazz modale» alla fine degli anni Cinquanta (la cui icona è il celeberrimo album

Kind of Blue di Miles Davis, 1959) non rappresenta solo un tentativo di rinnovamento del linguaggio, ma è anche un'esplicita dichiarazione estetica anti-classica (o forse, ancora una volta, anti-mitteleuropea¹⁹⁴), intende distaccarsi dai sistemi gerarchici di organizzazione dei suoni¹⁹⁵. La «modalità» contro la «tonalità», quindi.

Eppure, quasi a ribadire il fatto che il rapporto tra arte e società, tra ideologia ed estetica, è sempre complesso, dialettico, in continua trasformazione, bisogna dire che proprio Miles Davis ci ha dato alcuni degli esempi più belli e più profondi di ripensamento in chiave jazz di brani classici nell'album *Sketches of Spain*, che uscì pochi mesi dopo *Kind of Blue*, nel 1960, e che rielabora con grande intensità poetica opere di musicisti spagnoli come Joaquín Rodrigo e Manuel de Falla¹⁹⁶.

Sketches of Spain viene a volte considerato – non sappiamo se Davis sarebbe stato d'accordo – come uno dei massimi risultati del *Third Stream*, un movimento che prese forma sempre alla fine degli anni Cinquanta, e che si poneva il preciso obiettivo di unire caratteristiche della musica classica e del jazz. Gli esponenti principali del *Third Stream* sono il compositore e critico Gunther Schuller e il pianista e compositore John Lewis con il suo Modern Jazz Quartet (un gruppo che si richiamava alla tradizione classica perfino nella modalità esecutiva, visto che i suoi membri si presentavano sul palcoscenico in frac). È un movimento che probabilmente ha lasciato tracce meno importanti e durature rispetto alla musica di Ellington o di Davis, ma è molto interessante parlarne in questo contesto perché esso si pose fin dall'inizio degli obiettivi apertamente, dichiaratamente multiculturali, di fusione tra i generi e tra le culture. Vale la pena di leggere una dichiarazione di Schuller, che mostra queste aspirazioni in forma esemplare:

Il *Third Stream* è un modo di comporre, improvvisare ed eseguire che unisce tra loro le musiche piuttosto che segregarle. È un modo di fare musica che parte dal presupposto che *tutte le musiche sono create uguali*. [...] È un concetto globale, che permette alle musiche del mondo – scritte, improvvisate, tradizionali, sperimentali – di riunirsi, di imparare le une dalle altre, di riflettere la diversità umana e il pluralismo. È la musica della conciliazione, della collaborazione – non della competizione e dello scontro¹⁹⁷.

Lo scritto si conclude dicendo che il *Third Stream* «è la logica conseguenza del *melting pot* americano». E non c'è dubbio che le intenzioni siano davvero serie: nelle musiche di Schuller (per esempio in *Transformation*, 1957) è usata perfino la tecnica seriale, la dodecafonia; e il Modern Jazz Quartet

arrivò a sviluppare uno stile di improvvisazione contrappuntistico, e a proporre delle vere e proprie – e affascinanti – Fughe jazz (la più famosa è probabilmente *Three Windows*, un vero *tour de force* compositivo e jazzistico).

La storia del rapporto tra il jazz e la musica colta occidentale – a cui naturalmente ho potuto solo accennare attraverso alcuni esempi significativi – è ricca e complessa. E continua ancora oggi, visto che ormai quasi tutti i pianisti jazz si formano tanto sul *Real Book* quanto sul *Clavicembalo ben temperato*, e che i musicisti di ogni estrazione considerano parte del loro retaggio tanto Stravinskij quanto John Coltrane. Sono davvero lontani i tempi (1942) in cui un musicologo accademico (Guido Pannain) poteva bollare il jazz come «puro istinto», e per fortuna oggi nessuno si stupisce minimamente se un compositore colto come Louis Andriessen si esibisce al pianoforte in una serie di improvvisazioni jazzistiche, o se un pianista come Stefano Bollani suona il *Concerto in Sol* di Ravel con un'orchestra sinfonica.

I progetti di «riscrittura» jazzistica di grandi autori classici, sulla scia delle *Suites* di Ellington e di altre esperienze che ho raccontato nelle pagine precedenti, escono con regolarità – basta citare l'album *Officium* (1994), in cui il sassofonista Jan Garbarek suonava insieme al gruppo vocale Hilliard Ensemble rielaborando composizioni rinascimentali di Guillaume Dufay e Cristóbal de Morales, o la musica del pianista e compositore americano Uri Caine, che negli ultimi anni ha dedicato progetti specifici a Mahler, Schumann, Bach, Beethoven e Vivaldi –, e propongono stimoli sempre nuovi, anche se controversi e spesso discussi (oltre che, naturalmente, accusati di essere commerciali). Di sicuro, sono tentativi di guardare al passato per trarne spunti originali, per riscoprire la vitalità e l'attualità del gesto artistico, la volontà di guardare il mondo attraverso le note e di condividere ciò che si è scoperto.

¹⁷⁵ In italiano, il lettore può consultare per esempio il classico *Jazz* di Arrigo Polillo o la più recente *Storia del jazz* di Stefano Zenni.

¹⁷⁶ La batteria, che unisce diversi strumenti a percussione di varia origine (i piatti turchi e orientali, i tamburi africani, i tamburi militari o da parata), nasce proprio negli Stati Uniti, nella seconda metà del XIX secolo.

¹⁷⁷ Per quanto riguarda la diffusione internazionale, planetaria del jazz, il discorso è più complesso e ha a che fare, indiscutibilmente, con il rapporto tra arte e potere. Il jazz in fondo è

un'espressione musicale del paese che ha in gran parte dominato, sia dal punto di vista militare che da quello politico ed economico, il XX secolo. Il grande regista spagnolo Luis Buñuel, parlando dell'ambito letterario, diceva provocatoriamente: «Steinbeck sarebbe uno zero senza i cannoni americani. E anche Dos Passos e Hemingway. Se fossero nati in Paraguay o in Turchia, chi diavolo li leggerebbe? È la potenza di un paese che fa i grandi scrittori».

¹⁷⁸ La protagonista dell'opera è una ragazza di colore diciottenne che diventa leader della sua comunità sconfiggendo pregiudizi e ignoranza. Dimenticata per decenni, *Treemonisha* è stata riscoperta solo negli anni Settanta del secolo scorso.

¹⁷⁹ L'esempio – che in un certo senso si richiama alla pratica delle *Suites* di Froberger, l'articolazione di una stessa musica di danza in ritmo binario o ternario (vedi capitolo 2) – è tratto da *The strenuous life*. È curioso il fatto che, già a partire dal 1903, gli spartiti dei *Ragtimes* di Joplin comincino a riportare insistentemente l'indicazione di non suonare in tempo rapido («Not fast»; «Play a little slow»; «It is never right to play 'rag-time' fast», e così via), come se il compositore volesse stabilire una tradizione esecutiva, evitare ogni deformazione, fissare il testo e lo stile in una forma, per così dire, «classica».

¹⁸⁰ Composizione interessantissima e ibrida da più punti di vista, dato che comprende uno strumento popolare ungherese, il *cymbalon*.

¹⁸¹ Raccomando caldamente al lettore l'ascolto di questa meravigliosa composizione, una delle sintesi più originali di tutto il Novecento musicale.

¹⁸² Almeno un altro pezzo di Bartók è collegato direttamente alla tradizione jazzistica (anche se non contiene vere e proprie influenze del linguaggio musicale jazz): i *Contrasts* («Contrasti») per violino, clarinetto e pianoforte, 1938, scritti per il famoso clarinettista Benny Goodman.

¹⁸³ Si ascolti l'esempio audio, che mette a confronto un'Aria di Gershwin («Summertime», da *Porgy and Bess*) e la celebre «Un bel dì vedremo» dalla *Butterfly* di Puccini.

¹⁸⁴ Cit. in R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. IV, p. 626. Bisogna ricordare che la parola «jazz» aveva in origine un significato equivoco, con esplicite allusioni sessuali.

¹⁸⁵ Per tutta la vita, Gershwin tentò di prendere lezioni di composizione dai grandi musicisti europei – Ravel, Schoenberg, perfino Stravinskij secondo un aneddoto non verificato –, che però rifiutarono regolarmente. Sia perché in realtà il musicista americano era più famoso e ricco di loro, sia perché, come scrisse Ravel in una lettera, era difficile imbrigliare in un sistema di precise regole compositive la scatenata fantasia musicale di Gershwin senza rischiare di schiacciare le sue qualità «brillanti, seducenti, forse più profonde».

¹⁸⁶ Per comporre quest'opera, che prescrive l'impiego di cantanti di colore, Gershwin si documentò effettuando ben due viaggi nella Carolina del Sud per conoscere meglio la musica, le danze e la lingua delle comunità nere.

¹⁸⁷ Nelle parole dello stesso compositore, la prima parte avrebbe dovuto essere «sviluppata in tipico stile francese, nella maniera di Debussy»: un'affermazione, comunque, decisamente smentita dalla sostanza musicale del brano.

¹⁸⁸ La forza dello stile di Ellington dipende, oltre che dalle idee compositive, anche dalla qualità dei grandi musicisti che collaborarono con lui per cinquant'anni (basta citare la sua formidabile sezione di sassofoni: Johnny Hodges, Paul Gonsalves, Harry Carney). Ma bisogna comunque specificare che diverse incisioni del musicista con piccole formazioni, come ad esempio l'album in trio *Money Jungle* del 1962, restano delle pietre miliari.

¹⁸⁹ Basta citare questa celebre frase del compositore franco-americano Edgard Varèse (1883-

1965) per capire fino a che punto molti musicisti di tradizione classica siano stati attratti dallo stile delle Big Bands: «Mettete quindici, venti musicisti jazz nella Carnegie Hall, o in un altro posto qualsiasi, poi sostituiteli con un'orchestra sinfonica. L'orchestra sinfonica è un elefante idropico. L'orchestra jazz, una tigre».

¹⁹⁰ Per un esempio spettacolare di questo evocativo stile orchestrale si ascolti *The Mooche*, un brano del 1929.

¹⁹¹ Basta ascoltare *Sugar Rum Cherry*, il rifacimento della famosa «Danza della fata-confetto» di Čajkovskij.

¹⁹² Questa raccolta è un vero «microcosmo», esplora suggestioni che vanno dalla citazione del ritmo di *Habanera* ispano-americano (*Half the fun*) alla resa musicale della pazzia simulata di Amleto (*Madness in great ones*), ottenuta attraverso improvvise e imprevedibili rotture di ogni nesso logico nell'armonia o nel ritmo. Un'altra «estetica al contrario» (si veda il capitolo 3), e un'ennesima dimostrazione della ricchezza e profondità del dialogo di Ellington con la musica classica.

¹⁹³ Così Keith Jarrett in un'intervista sul «Corriere della Sera», 7 maggio 2009: «I pianisti classici non hanno uno sfogo per tutta quella musica che hanno dentro. E allora cercano di mettere qualcosa di personale dentro Mozart, o Beethoven, uno sforzo terribile. Io suono Bach o Händel alla lettera, la 'mia visione' non esiste. Ma quando improvviso sono completamente libero. I più grandi pianisti del mondo tengono la loro immaginazione al guinzaglio perché hanno sempre davanti quello spartito. Allora io dico: liberateli». (Bisognerebbe naturalmente discutere su cosa significhi suonare Bach «alla lettera», e sul motivo per cui molti considerano poco interessanti le incisioni classiche di Jarrett. Ma questo è un altro discorso.)

¹⁹⁴ In effetti la modalità è presente nella musica di Debussy, di Stravinskij, di Bartók fin dai primissimi anni del Novecento. Sulla tonalità interpretata come un «sistema di potere» si veda il capitolo 3, nota 1.

¹⁹⁵ Come è noto Miles Davis (1926-1991) si schierò apertamente per tutta la vita, sia con le parole che con la musica, contro le discriminazioni razziali. Nel 1987, durante un ricevimento alla Casa Bianca, Davis finì a un tavolo con la moglie (bianca) di un uomo politico. Quando la donna gli chiese che cosa avesse fatto per essere presente a quel ricevimento, Davis rispose: «Ho cambiato la musica cinque o sei volte, lei cosa ha fatto di così importante, oltre a essere bianca?». I testimoni raccontano che ci fu un silenzio imbarazzato, e lo stesso Ronald Reagan, che aveva sentito lo scambio, non sapeva bene come risolvere la situazione...

¹⁹⁶ *Sketches of Spain*, scritto in collaborazione con Gil Evans, comprende elaborazioni dal *Concierto de Aranjuez* di Rodrigo per chitarra e orchestra, e dal Balletto *El Amor Brujo* di Falla: brani che si richiamano alla musica popolare spagnola e andalusa, e che quindi in un certo senso si avvicinano alle ricerche modali di Davis.

¹⁹⁷ Cit. in R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. V, p. 337.

11.

Le musiche del mondo

All'inizio del XXI secolo è diventato impossibile fornire una definizione della world music senza cadere in una sorta di circolo vizioso concettuale. World music è la musica che incontriamo praticamente in ogni parte del mondo. Può essere musica folklorica, musica d'arte o popular music, praticata da dilettanti come da professionisti. Può essere musica sacra, secolare oppure commerciale, suonata da musicisti che ne accentuano i tratti di autenticità e che al tempo stesso fanno ampio ricorso alla mediatizzazione nell'obiettivo di penetrare il maggior numero possibile di mercati.

Anche i consumatori usano la world music in una varietà di modi: se ne appropriano e la celebrano come se fosse la loro musica, oppure si compiacciono della sua alterità. Con la world music le definizioni e le distinzioni tradizionali non reggono più, perché questo tipo di musica può essere tanto occidentale quanto non occidentale, sia acustica sia prodotta per mezzo di tecnologie elettroniche. Il mondo della world music non conosce confini, ed è perciò accessibile a tutti. Esistono validi argomenti per sostenere che qualsiasi tipo di musica, o quasi, può essere etichettato come world music.

Con queste parole si apre il libro di Philip Bohlman *World music. Una breve introduzione* (2002)¹⁹⁸. Secondo questa definizione, potremmo considerare *world music* tanto gli *Studi per pianoforte* di György Ligeti – una delle più importanti composizioni colte della fine del XX secolo, che ripensa in modo originalissimo i ritmi dell'Africa centrale – quanto la musica di Brian Eno o di John Zorn, e tanto la musica elettronica quanto la musica tradizionale tibetana o egiziana. *World music*, secondo questa accezione, è in sostanza tutto ciò che viaggia per il mondo, che viene riprodotto.

La previsione di Bohlman (perché in fondo di questo si trattava, nel 2002) si è davvero realizzata?

Proviamo ad andare sul sito www.worldmusic.net, il portale più ampio e visitato oggi esistente dedicato alla *world music*: troviamo in una sezione specifica alcune rapide presentazioni di musica tradizionale di nazioni tanto diverse tra loro come la Finlandia, il Sudan, la Cambogia o Haiti. In un'altra sezione ci sono le famose *Rough Guides*, album contenenti raccolte di brani

dei generi musicali più vari: uno accanto all'altro, musica classica indiana e «Bollywood Disco»(!), «Psychedelic Samba» e «Brazilian Jazz», Blues e musica celtica, «Salsa Dance» e musiche del Sahara, Fado e «Paris Café».

C'è «quasi» tutto, insomma¹⁹⁹. A un primo sguardo, mancano i generi musicali occidentali consolidati: la musica classica, in particolare (ed è un peccato: perché non inserire in questa serie anche la *Suite di Danze* di Bartók, o le armonizzazioni di canti popolari di Beethoven?), ma anche il jazz più colto. In realtà, sul sito ci sono alcune sezioni – separate – dedicate proprio alla «Classical» (disponibili le *Rough Guides* a Mozart, Bach, Beethoven) e alle «Jazz and Blues Legends» (da Ellington a Leadbelly, da Louis Armstrong a Ray Charles).

Credo che questa superficiale esplorazione di una singola fonte di informazioni renda chiaro al lettore quanto sia complesso parlare del rapporto tra musica e multiculturalità nel mondo di oggi: si rischia di trasformare l'esame in una sfilza interminabile di nomi e di titoli, un semplice elenco o, nel migliore dei casi, una rassegna.

L'aspetto più difficile da interpretare è probabilmente il miscuglio di generi che viene riassunto nell'espressione *world music*. Un miscuglio peraltro caratteristico della nostra epoca in molti campi: la «contaminazione» (parola che suona un po' inquietante, a dire la verità; in inglese si usa spesso il termine *fusion*, molto più rassicurante) è una sorta di parola d'ordine artistica, sia nell'ambito musicale che in quello visivo, letterario, multimediale o performativo.

Si contamina un genere o uno stile, di solito accostandogli un altro stile di carattere completamente diverso. E infatti nella musica di oggi proliferano i generi misti, definiti attraverso frasi che uniscono due termini: «Salsa Dance» e «Bollywood Disco» sono solo alcuni esempi recenti di questa tendenza, che si affaccia nella prima metà del secolo scorso (per esempio nel «Jazz sinfonico») e comincia a precisarsi nel secondo dopoguerra. Basta unire a un genere ormai definito, in qualche modo «classico» come il Blues, un termine più vario e mobile («Rhythm and Blues», l'antesignano del Rock and Roll). Questa idea dilaga letteralmente a partire dagli anni Sessanta, e si manifesta, per fare solo qualche esempio, nel «Jazz-Rock», nel «Blues-Rock», nel «Progressive Rock», nel «Pop-Rock», nel «Synth-Pop» (gran parte delle espressioni, naturalmente, sono in inglese: la lingua della globalizzazione).

Bisogna resistere alla tentazione, che pure poggia senz'altro su solide basi,

di considerare questa evoluzione come un puro e semplice frutto della moda e di uno sguardo apertamente commerciale (dopo pochi anni di vita, un genere innovativo e «ribelle» viene percepito – o, in modo più sottile, viene *fatto* percepire – come vecchio, ormai standardizzato; è necessario quindi rinnovarlo e contaminarlo, naturalmente per alimentare il mercato, e per creare nuovi bacini di consumo). Come ho già detto più sopra, nella breve *Premessa ai capitoli 10 e 11*, la moda e la spinta commerciale sono parte integrante della musica degli ultimi settant'anni, e non è quasi mai possibile separarle dal prodotto artistico finito: un fatto che, naturalmente, produce situazioni ambigue e contraddittorie. Capita spesso che un album pubblicizzato apertamente come «contro», multiculturale, alternativo, venga prodotto dalla stessa casa discografica che nel frattempo vende milioni di copie delle popstar più commerciali. O che i numerosi festival di *world music* sparsi nel mondo vengano accusati di essere espressione di un «imperialismo culturale»: di essere semplicemente un nuovo modo di costruire la distanza tra l'Occidente e l'Altro, una versione moderna e globalizzata delle Esposizioni universali ottocentesche, insomma.

C'è chi fa osservare con sottigliezza come il linguaggio della *world music*, depurato di ogni connotazione locale, legata a un luogo e a una cultura specifici (ossia trasformato in una «musica immaginaria» di un luogo inesistente), sia diventato uno degli elementi essenziali della pubblicità televisiva di oggi. Per comunicare una sensazione di libertà, di spontaneità, la musica che accompagna lo spot di un'automobile, di un profumo o di una crociera utilizza degli stereotipi: qualche percussione etnica, una linea melodica modale (mai tonale!), una voce femminile o un coro di bambini (emblematici della «natura», con una semplificazione un po' sciovinistica) che canta senza usare parole specifiche, quindi senza connotare la musica dal punto di vista culturale²⁰⁰. Il falso spacciato per vero, il prodotto in serie usato per dare un'impressione di originalità e libertà individuale.

È impossibile sfuggire a queste contraddizioni. Conviene accettarle, provare ad analizzarle e a considerare comunque quanto di buono alcune di esse contengono, in che modo contribuiscono a mantenere vivo l'incontro tra le culture.

Secondo molti commentatori, il dialogo multiculturale subisce una vera e propria impennata a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, sull'onda della «controcultura», della rivoluzione giovanile, della *Beat generation*: in

questo periodo infatti molti artisti e intellettuali occidentali si innamorano dell'Oriente, e in particolare dell'India. È un fenomeno che prende probabilmente le mosse dalla letteratura – basti pensare ai legami con il buddismo di Allen Ginsberg o di Jack Kerouac – e che ben presto coinvolge musicisti di diversa estrazione²⁰¹. I Beatles si recano in India, nel 1968, per frequentare un maestro di meditazione trascendentale – e George Harrison aveva cominciato a usare il *sitar*, tradizionale strumento a corde indiano, nelle registrazioni del gruppo almeno a partire dal 1965 (in *Norwegian Wood*); negli stessi anni uno dei più radicali compositori colti d'avanguardia europei, Karlheinz Stockhausen, sviluppa un analogo interesse verso la musica e la filosofia indiane (che si manifesta per esempio in una composizione dal titolo significativo: *Mantra*, del 1970).

Critici e giornalisti parlarono, a proposito di questo fenomeno, di una «rivincita dell'Oriente» e di «insofferenza verso la razionalità» e verso il modello occidentale, modernista e competitivo²⁰². (In effetti l'attenzione verso le religioni e le filosofie orientali si può senz'altro considerare una delle prime avvisaglie, in ambito artistico e intellettuale, di quello che viene generalmente chiamato postmodernismo. Uno sguardo sul mondo – o una filosofia di vita, per qualcuno – che secondo una celebre definizione sostituisce il caso al progetto, l'anarchia alla gerarchia, la combinazione alla selezione, la dispersione alla concentrazione e, in ambito più specificamente artistico, il processo all'oggetto d'arte, l'*happening* o la performance all'opera finita²⁰³. Ci sono sufficienti indizi, insomma, per dire che la contaminazione, il miscuglio dei generi, l'indeterminatezza stilistica tipici di gran parte di ciò che oggi chiamiamo *world music* sono espressioni postmoderne.)

Al di là della «rivincita dell'Oriente», il rock e la musica della *Beat generation* ebbero comunque un impatto enorme, sulla cultura e sulla società in genere. L'uscita di album come *Revolver* (1966) o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) dei Beatles suscitò l'interesse dei critici musicali professionisti, quelli che fino a quel momento si erano occupati solo di musica classica o di jazz: ci si accorse che dietro quella musica c'era un pensiero sofisticato (sono tra i primi esempi del cosiddetto *concept-album*), si colsero i collegamenti tra le diverse canzoni, soprattutto si sottolinearono le affinità, in alcuni brani, con i procedimenti tipici dell'avanguardia colta di quegli anni (basta ascoltare *A Day in the Life*, brano conclusivo di *Sgt.*

Pepper's, in cui per due volte entra improvvisamente una sorta di orchestra sinfonica «impazzita» che esegue un lungo glissando aleatorio verso l'acuto). A partire da questo momento divenne accettabile per chiunque ascoltare la «musica dei giovani»: potremmo dire che i Beatles – e, più o meno negli stessi anni, i Rolling Stones, o gli Who – l'avevano resa rispettabile²⁰⁴, e soprattutto l'avevano portata a dialogare con gli altri generi musicali.

Proprio alla fine degli anni Sessanta (non è certo una coincidenza casuale) il jazz comincia a esplorare l'uso degli strumenti elettrici, fino a quel momento tipici del rock e dei generi giovanili²⁰⁵: un episodio centrale di questo nuovo incontro è la «svolta elettrica» di Miles Davis, nel 1969 (l'album *In a Silent Way*, che naturalmente provoca la reazione indignata dei puristi, e le immancabili accuse di «musica commerciale»²⁰⁶). Nasce così il Jazz-Rock, il genere nel quale prendono vita alcuni degli esperimenti multiculturali più interessanti degli anni Settanta.

Per dimostrarlo, basta semplicemente citare qualche titolo di brani dei Weather Report, uno dei gruppi-simbolo del Jazz-Rock: *American Tango*, *Nubian Sundance*, *Jungle Book*, *Gibraltar*, *Madagascar*. Un'evidente fonte di ispirazione del gruppo è naturalmente l'Africa (oltre ai brani appena menzionati, si ascolti per esempio *Black Market*), spesso richiamata direttamente dal suono delle percussioni, a cui si accostano però le tastiere, il sax, il basso elettrico. Il risultato è un miscuglio affascinante, una riuscitissima contaminazione²⁰⁷ nella quale ritroviamo tra l'altro un'idea di cui ho parlato più volte nei capitoli precedenti: il brano musicale diventa un viaggio sonoro, un'evocazione attraverso i suoni di luoghi lontani; come già tanta musica jazz, anche il Jazz-Rock dialoga, forse inconsciamente, con Debussy e con Ravel²⁰⁸. Wayne Shorter, il sassofonista e uno dei due leader della band, arriva a evocare nel suo brano *Port of Entry*, «porto d'ingresso», il viaggio pieno di incognite e di trepidazione di chi partiva per emigrare negli Stati Uniti. Certo non a caso, uno degli album del gruppo si intitola *Mysterious Traveller*, «viaggiatore misterioso».

Ma l'esperimento multiculturale più audace e integrato, anche se per alcuni commentatori non del tutto riuscito, è legato al nome dell'altro leader del gruppo, il pianista e tastierista austriaco-americano Joe Zawinul (1932-2007). Nel 1984 Zawinul pubblica *Di-a-lects*, un disco che nelle sue stesse parole rappresenta «una celebrazione globale», costituita dalle «impressioni delle diverse persone e dei diversi luoghi che ho visitato; il loro carattere, i canti, le

risate, le danze». Il disco porta l'ascoltatore di volta in volta in Africa (*The Harvest*), in Brasile (*Zeebop*), in Estremo Oriente (*The Great Empire*) o nelle isole caraibiche (*Carnavalito*): non ci sorprende certo che Zawinul, in alcune interviste, si sia definito un «cittadino del mondo», e che abbia posto l'accento sul carattere cosmopolita della cultura musicale austriaca da cui proveniva²⁰⁹. O che abbia più volte rivendicato di aver anticipato, con i Weather Report ma anche con la sua attività solistica, diverse tendenze della *world music*.

A posteriori, gli anni Settanta e i primi anni Ottanta ci appaiono oggi come un momento particolarmente interessante nell'esplorazione delle contaminazioni più diverse, mostrano la curiosità di molti artisti e la voglia di sperimentare e di dialogare con suoni e culture lontane. Nel 1973, per esempio, nasce il Kronos Quartet, uno dei gruppi musicali più singolari ed eclettici della scena contemporanea. Una formazione classica (il quartetto d'archi) che affronta più o meno qualsiasi tipo di repertorio, da Bartók al minimalismo americano, dal pop al Free Jazz; che commissiona nuovi brani a compositori dell'Azerbaijan o dell'Afghanistan, e allo stesso tempo collabora con Laurie Anderson e Patti Smith, ed esegue con la stessa disinvoltura le *Bagatelle* di Webern e rielaborazioni da Jimi Hendrix o dai Sigur Rós. Un approccio postmoderno, senza dubbio, e come tale spesso discusso e criticato per la mancanza di unità e di «visione artistica»; ma che ad ogni modo prosegue con grande successo da oltre quarant'anni.

Sempre negli anni Settanta, alcuni musicisti riscoprono il concetto del luogo immaginario, l'idea che l'unione di stili e di influenze, calata in un contesto contemporaneo, possa dar vita a una musica che esplora luoghi virtuali. Il trombettista americano Jon Hassell, per esempio, combina suoni elettronici, suoni acustici, procedimenti tipici del minimalismo e chiare influenze della musica tradizionale africana e asiatica per dar vita a una «Musica del Quarto Mondo» (*Fourth World Music*), che suona come se non fosse nata in nessun luogo conosciuto²¹⁰. La compositrice (e *performer/vocalist/choreographer*) Meredith Monk ha sviluppato uno stile vocale enormemente complesso – che combina suoni intonati, sillabe, vocali, respiri, timbri nasali, suoni gutturali e un'infinità di altri effetti spesso stupefacenti – per creare quella che ama definire una «Musica popolare di un altro pianeta»²¹¹. Il luogo virtuale, quindi, che era già stato immaginato da altri musicisti nella prima metà del Novecento – velatamente da Debussy, più esplicitamente da Béla Bartók con

la «multi-nation dance» – si precisa nella seconda parte del secolo, diventa uno spazio accessibile tramite i suoni. (E con esso, forse, comincia a farsi strada anche un concetto tipico dei nostri giorni, un'icona della globalizzazione: la realtà virtuale. Abbiamo già visto come il luogo immaginario viene oggi regolarmente evocato nella pubblicità televisiva attraverso la musica.)

All'inizio degli anni Ottanta, infine, nasce la *world music* vera e propria. Un gruppo di musicisti – tra i quali la rockstar inglese Peter Gabriel, ex cantante dei Genesis – dà vita nel 1982 al Festival WOMAD, nel quale gli spettatori possono ascoltare i Percussionisti del Burundi accanto ai Simple Minds, Don Cherry accanto a Imrat Khan, i Chieftains accanto allo stesso Gabriel. Fin dall'inizio, insomma, questo nuovo genere punta sulla contaminazione, sull'incontro e sul miscuglio di stili, etnie e generi. E basta leggere i nomi presenti nel festival per capire che la *world music* nasce per intrecciare il suo percorso con il rock e il pop occidentale (sembra quasi ironico il fatto che l'espressione *world music* sia stata coniata, negli anni Sessanta, per indicare l'oggetto di studio dell'etnomusicologia, ossia per definire scientificamente la musica popolare caratteristica di un luogo e di una specifica cultura).

Il primo successo internazionale, un album da milioni di copie, esce nel 1986: *Graceland*, di Paul Simon, nel quale suonavano alcuni musicisti sudafricani – cosa che provocò accesi polemiche: il regime di *apartheid* sudafricano era infatti oggetto di un generale embargo politico e culturale, e Simon fu duramente criticato per il suo gesto sia dagli *Artists United Against Apartheid* che da alcuni esponenti politici africani di spicco, come l'ambasciatore del Ghana presso le Nazioni Unite.

Qualche anno più tardi, nel 1989, Peter Gabriel lancia la sua etichetta discografica Real World (forse la prima interamente dedicata alla *world music*) con l'album *Passion*, al quale collaboravano tra gli altri il cantante Sufi pachistano Nusrat Fateh Ali Khan e il cantante senegalese Youssou N'Dour.

È inutile a questo punto ripercorrere la storia della *world music* dagli anni Ottanta ai nostri giorni, anche perché questo ci porterebbe, inevitabilmente, al lungo elenco di nomi che – come ho già detto – non mi interessa proporre al lettore. Del resto, esiste un gran numero di strumenti attraverso i quali è possibile approfondire la conoscenza di questo genere, a partire dalle *Rough Guides* che ho citato più sopra (prodotte in collaborazione con la serie delle

Rough Guides cartacee, una collana di guide turistiche: l'unione di musica e viaggio è ormai una realtà consolidata anche nel mercato editoriale e discografico).

Il nome dell'etichetta creata da Gabriel, Real World, è interessante. Sembrerebbe indicare la ricerca di un «mondo vero» attraverso la musica: e in effetti, almeno fino a qualche anno fa, una parte importante del catalogo Real World era costituita da registrazioni di autentica musica etnica (I Musicisti del Nilo, per esempio; o i già citati Percussionisti del Burundi). Il messaggio potrebbe essere letto in chiave quasi antropologica: l'emancipazione di una cultura ha senso solo se la si tira fuori dall'omologazione e la si valorizza per la sua identità²¹². Ma la direzione presa dalla casa produttrice in anni più recenti sembra essere mutata, almeno in parte: se si visita il sito web, ci si imbatte in una pagina di presentazione in cui l'accento viene posto in maniera piuttosto netta sul valore della «collaborazione tra musicisti di molti paesi differenti» (ossia sulla contaminazione, la *fusion*), che può risultare in una «trionfale celebrazione della musica come il linguaggio globale dell'emozione».

Non è quindi un caso che negli ultimi anni si tenda ad accostare sempre più all'espressione *world music* alcune di quelle definizioni miste di cui ho già parlato più sopra: «World fusion», «Global fusion», «Ethnic fusion», per esempio. La spinta postmoderna, l'idea di sostituire la «combinazione» alla «selezione», appare sempre più forte.

Si può dire che al giorno d'oggi non c'è musicista che non si confronti con la multiculturalità, se non altro nei paesi occidentali²¹³. Qualsiasi jazzista si è trovato a interagire almeno una volta con il Flamenco, con il Klezmer, con uno strumento africano o con la *tabla* indiana. E anche nell'ambito della musica colta (la «musica contemporanea») si sono letteralmente moltiplicati, negli ultimi decenni, i dialoghi – sempre più ricchi e complessi – con la musica africana o asiatica, o con le musiche tradizionali dei luoghi più vari.

Resta naturalmente aperta la questione del *ruolo* di queste spinte multiculturali rispetto alla società di oggi. La musica ha sicuramente un peso – pubblico e politico – molto inferiore rispetto a quello di due secoli fa, e quindi è difficile che una composizione possa avere la stessa forza di rappresentazione etica e universale della *Nona* di Beethoven.

Gli interessi puramente commerciali, di cui ho parlato più volte, influiscono sulla produzione e la diffusione della musica in un modo che, senza dubbio,

non ha precedenti. Anche il rapporto con il potere appare più ambiguo e sfumato, più inafferrabile rispetto al passato: la *world music*, per esempio, è «la colonna sonora della globalizzazione», come pensano molti, oppure è «il linguaggio globale dell'emozione»? La risposta, se esiste, si trova probabilmente in un punto intermedio ed equidistante tra queste due formulazioni – che peraltro contengono entrambe, in modo significativo, l'accento alla «globalità».

Comunque sia, è improbabile che i problemi della «società multietnica» possano essere davvero compresi e risolti senza l'apporto dell'arte, e in particolare della capacità di comunicare, di unire, di far dialogare, proprie del suono e della musica. Perché una società deve interrogarsi, riconoscersi, aspirare a migliorare, cercare più armonia e più senso. E questo è da sempre stato il ruolo – non il solo, ma uno dei più importanti – dell'arte.

Non è escluso che, nello sforzo di rappresentare, di dar voce, la musica abbia messo un po' da parte l'intento di capire, di interpretare il mondo di oggi e le sue contraddizioni. Può darsi quindi che per parlare davvero con questo mondo si debba riuscire a fare un ulteriore salto di qualità: arrivare dal dialogo alla comprensione, dalla contaminazione all'integrazione e, soprattutto, dall'emozione alla conoscenza²¹⁴.

Questo è uno dei compiti di noi musicisti, di oggi e di domani.

¹⁹⁸ Traduzione italiana del 2006.

¹⁹⁹ La serie *Riverboat*, sullo stesso sito, comprende perfino album come *Brexit Blues!*

²⁰⁰ Si veda T.D. Taylor, *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, pp. 184 sgg.

²⁰¹ Anche se il musicista americano John Cage, uno dei grandi precursori del postmodernismo, si era interessato alla musica indiana e al buddismo già negli anni Quaranta.

²⁰² George Harrison, a proposito del soggiorno in India: «Abbiamo tutti i soldi che si possano desiderare, tutto il successo che si possa desiderare. Ma ciò non è amore, non è salute, non è pace interiore».

²⁰³ Si veda D. Harvey, *La crisi della modernità*. Il saggio è del 1990, e prende in considerazione – oltre a quelle che riporto qui sopra – molte altre opposizioni, come per esempio quella tra gioco e finalità, o quella tra ironia e metafisica.

²⁰⁴ Davvero interessante l'analisi di questo processo di emancipazione e «nobilitazione» fatta da Richard Taruskin (*The Oxford History of Western Music*, vol. 5, pp. 324-326).

²⁰⁵ La «mitica» chitarra elettrica Fender *Stratocaster* è del 1953.

²⁰⁶ Le stesse accuse, anche più violente, vengono rivolte a Bob Dylan quando comincia a utilizzare strumenti elettrici nei suoi concerti (nel 1965, e solo per un breve periodo). Certo non

si può negare che il mercato discografico avesse conosciuto, negli anni immediatamente precedenti, una crescita impressionante proprio sulla spinta della rivoluzione giovanile. Nulla di strano che tanti artisti cercassero di rendere più accattivante per il nuovo pubblico la propria musica.

²⁰⁷ Un altro nome del Jazz-Rock è proprio «Jazz-Fusion».

²⁰⁸ Anche nell'idea di costruire il brano secondo direttrici decisamente non occidentali, cercando di ricavare le strategie formali direttamente dalle caratteristiche dei materiali musicali utilizzati.

²⁰⁹ Così, per esempio, in un'intervista radiofonica: «My grandma was a Hungarian gypsy. My grandfather comes from Bohemia, from Moravia. So it shows it makes – Austria was always mixed with a lot of Slavic, Turkish, all kind of – so our music culture, it's kind of underrated. We have a very rich music culture, cosmopolitan» (<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=9495945>).

²¹⁰ *Vernal Equinox*, 1977, o i due album realizzati in collaborazione con Brian Eno: *Fourth World, vol. 1: Possible Musics* (1980) e *Fourth World, vol. 2: Dream Theory in Malaya* (1981).

²¹¹ Si possono ascoltare per esempio *Dolmen Music* (1978) o l'opera *Atlas* (1986).

²¹² Una parte importante del dibattito sulla *world music*, che forse una quindicina di anni fa si mostrava con più evidenza rispetto a oggi, riguarda i diritti d'autore: è giusto che un artista occidentale utilizzi materiali sonori di un'altra cultura (per esempio citando una melodia) senza che ciò sia riconosciuto a livello economico? E come si possono stabilire delle norme, visto che gran parte delle musiche extracolte sono tramandate solo oralmente?

²¹³ Interessante il fatto che, secondo le statistiche, la stragrande maggioranza degli ascoltatori di *world music* è costituita da occidentali. Naturalmente questo dato viene sottolineato da coloro che considerano la *world music* una sorta di «neocolonialismo», un forma nuova e più subdola di esotismo.

²¹⁴ Ho parlato nell'*Introduzione* di come la musica possa e debba diventare uno strumento di conoscenza. Un brano musicale molto spesso invita l'ascoltatore a un confronto, a compiere il percorso che porta, per l'appunto, dalla pura emozione – l'impatto immediato del ritmo, della melodia, dei timbri – alla conoscenza, la scoperta di ciò che la musica significa e vuole dirci. Su di noi, e sul mondo.

Nota bibliografica

[Dei testi in lingua straniera cito direttamente la traduzione italiana, quando disponibile].

Agamennone, Maurizio (a cura di), *Musiche tradizionali del Salento*, Squilibri, Roma 2005.

Antokoletz, Elliott, *The Music of Béla Bartók*, University of California Press, Berkeley-London 1984.

Bartók, Béla, *Lettere scelte*, Il Saggiatore, Milano 1969.

Bartók, Béla, *Scritti sulla musica popolare*, Boringhieri, Torino 1977.

Bartók, Béla, *Essays*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1992.

Basso, Alberto, *L'età di Bach e di Haendel*, EDT, Torino 1976.

Beethoven, Ludwig van, *Epistolario*, 6 voll., Accademia Nazionale di S. Cecilia-Skira, Roma-Milano 1999.

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

Bietti, Giovanni, *Ascoltare Beethoven*, Laterza, Roma-Bari 2013.

Blume, Friedrich, *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*, Faber, London 1979.

Bohlman, Philip V., *World music. Una breve introduzione*, EDT, Torino 2006.

Buch, Esteban, *La Neuvième de Beethoven: une histoire politique*, Gallimard, Paris 1999.

Cardini, Franco, *Il Turco a Vienna. Storia del grande assedio del 1683*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Chopin, Fryderyk, *Lettere*, Il Quadrante, Torino 1986.

Coeurdevey, Annie, *Roland de Lassus*, Fayard, Paris 2003.

Cooper, David, *Béla Bartók*, Yale University Press, New Haven-London 2015.

Dahlhaus, Carl, *Analisi musicale e giudizio estetico*, Il Mulino, Bologna 1987.

Dahlhaus, Carl, *Il realismo musicale*, Il Mulino, Bologna 1987.

Dahlhaus, Carl, *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990.

Debussy, Claude, *Lettres 1884-1918*, Hermann, Paris 1980.

Debussy, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, Paris 1987.

Delbrouck, Christophe, *Weather Report. La storia elettrica*, Stampa alternativa, Viterbo 2010.

De Martino, Ernesto, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Il Saggiatore, Milano 2015.

Eisenberg, Evan, *L'angelo con il fonografo*, Instar Libri, Torino 1997.

Ellington, Duke (Edward Kennedy), *La musica è la mia signora. L'autobiografia*, minimum fax, Roma 2007.

Goubault, Christian, *Claude Debussy. La musique à vif*, Minerve, Paris 2002.

Greenberg, Rodney, *George Gershwin*, Phaidon, New York 1998.

Griffiths, Paul, *Bartók*, Dent, London 1984.

Haar, James, *Orlande de Lassus*, in G. Reese, *The New Grove High Renaissance Masters: Josquin, Palestrina, Lassus, Byrd, Victoria*, Macmillan, London 1984.

- Harvey, David, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano 2015.
- Kämper, Dietrich, *La musica strumentale nel Rinascimento*, ERI, Torino 1976.
- Kundera, Milan, *I testamenti traditi*, Adelphi, Milano 1994.
- Landgraf, Annette - Vickers, David (a cura di), *The Cambridge Handel Encyclopedia*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Lesure, François, *Debussy. Gli anni del simbolismo*, EDT, Torino 1994.
- Little, Meredith - Jenne, Natalie, *Dance and the Music of J.S. Bach*, Indiana University Press, Bloomington 1991.
- Martin, Denis-Constant, *Le «musiche del mondo». Immaginari contraddittori della globalizzazione*, in «EM. Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia», 1, 2003, pp. 21-47.
- Mozart, Wolfgang A., *Tutte le lettere*, 3 voll., a cura di M. Murara, Zecchini, Varese 2011.
- Onori, Luigi, *Il jazz e l'Africa*, Nuovi equilibri, Viterbo 2004.
- Pestelli, Giorgio, *L'età di Mozart e di Beethoven*, EDT, Torino 1977.
- Polillo, Arrigo, *Jazz*, Mondadori, Milano 1975.
- Reese, Gustave, *La musica nel Rinascimento*, Le Lettere, Firenze 1990.
- Reibel, Emmanuel, *Comment la musique est devenue «romantique»*, Fayard, Paris 2013.
- Restagno, Enzo, *Ravel e l'anima delle cose*, Il Saggiatore, Milano 2009.
- Rouget, Gilbert, *Musica e trance*, Einaudi, Torino 1986.
- Sachs, Curt, *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Torino 1982.
- Sachs, Curt, *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano 1995.
- Salvatore, Gianfranco, *Parodie realistiche*, in «Kronos», 14, 2011, pp. 97-130.
- Schumann, Robert, *Gli scritti critici*, 2 voll., Ricordi-Lim, Milano 1991.
- Stifani, Luigi, *Io al Santo ci credo. Diario di un musicista delle tarantate*, Aramiré, Lequile 2000.
- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music*, 5 voll., Oxford University Press, Oxford-New York 2005.
- Taylor, Timothy D., *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, Duke University Press, Durham-London 2007.
- Varèse, Edgard, *Il suono organizzato*, Ricordi-Lim, Milano 1985.
- Verdi, Giuseppe, *Inni*, Chicago University Press-Ricordi, Chicago-Milano 2007.
- Volk, Terese M., *Music, Education, and Multiculturalism. Foundations and Principles*, Oxford University Press, Oxford 1997.
- Wilson, David K. (a cura di), *Georg Muffat on Performance Practice*, Indiana University Press, Bloomington 2001.
- Zenni, Stefano, *Storia del jazz. Una prospettiva globale*, Stampa alternativa, Viterbo 2012.

Glossario essenziale

Accompagnamento: Il termine suggerisce già il significato: si tratta di una parte «secondaria», quella che accompagna, per l'appunto, un tema o una melodia.

Accordo: Termine usato per descrivere più note – almeno tre – che risuonano contemporaneamente, e che quindi vengono suonate da più strumenti insieme (o da più dita, nel caso di uno strumento a tastiera). La teoria dell'armonia classifica gli accordi in base alle note in essi contenute, che formano intervalli specifici. Abbiamo quindi, per limitarci alle tipologie di base, accordi consonanti (ad esempio do-mi-sol, accordo – o «triade», tre suoni – di Do Maggiore) e accordi dissonanti (sol-si-re-fa, accordo di settima). Si veda anche la voce «Armonia».

Allemande, Allemanda, Alman: Una delle quattro danze «canoniche» della *Suite* sei- e settecentesca, di origine tedesca, in metro binario (v.) e di andamento generalmente moderato o lento. Si veda il capitolo 2.

Altezza: Uno dei quattro parametri fondamentali del suono, con il timbro, l'intensità e la durata. L'altezza è determinata dal numero di vibrazioni emesse al secondo (la nota «la» su cui si intona l'orchestra, ad esempio, vibra 440 volte in un secondo). La valenza «spaziale» del termine è una delle più note convenzioni del linguaggio musicale (suoni acuti, medi, bassi ecc.). La tastiera del pianoforte o del clavicembalo razionalizza il concetto: più ci si sposta verso destra più i suoni diventano acuti, quindi aumenta il numero di vibrazioni al secondo. Nel linguaggio musicale viene spesso utilizzato in frasi come «ripetere lo stesso motivo a un'altezza differente» (ossia fa-sol-la invece di do-re-mi: la successione è identica ma le note – le altezze – sono diverse).

Armonia: Tecnicamente, l'armonia riguarda «le relazioni esistenti tra i suoni»: è quindi un concetto estremamente complesso e sfaccettato, impossibile da descrivere in questa sede. Nel periodo classico, la teoria armonica si occupa essenzialmente della tonalità (v.), il principale sistema di organizzazione dei suoni sviluppato dalla musica occidentale tra la fine del Seicento e la fine dell'Ottocento. A volte si usa il termine come elemento del discorso musicale complementare alla melodia (o anche al tema), per definire l'insieme del basso e dell'accompagnamento di un brano («l'armonia passa dal la minore al Re Maggiore»). Nello studio della composizione l'armonia viene in genere esaminata in opposizione al contrappunto (v.): il «discorso lineare» di quest'ultimo contrapposto alla «verticalità» (gli «accordi», v.) del pensiero armonico.

Basso continuo: È la linea del basso, nel registro grave, che nella maggior parte delle composizioni scritte nei secoli XVII e XVIII sostiene ininterrottamente il discorso musicale: ogni nota della linea del basso viene in genere arricchita da accordi, ossia viene, tecnicamente, «realizzata». Tuttavia l'armonia non si scrive: gli esecutori la ricavano da cifre che il compositore indica sopra ogni nota del basso, e quindi il b.c. implica l'improvvisazione (è l'antenato delle «sigle» oggi usate in tanti generi musicali, a partire dal jazz).

Battere/levare: Termini che indicano la posizione dell'accento di una frase o di un tema musicale rispetto al metro (v.) del brano. Come si comprende dalla struttura stessa delle due parole, l'accento in battere è quello che cade all'inizio della battuta (bât-te-re), ossia, tecnicamente, sul «tempo forte»; il

levare invece precede l'accento, e comincia quindi all'interno della battuta (le-và-re), sul «tempo debole» (il levare viene a volte definito prendendo in prestito dalla metrica il termine «anacrusi»). Il modo più semplice per comprendere la differenza tra battere e levare è quello di osservare in che modo si dispongono gli accenti verbali rispetto al metro in due frasi cantate: nel famoso Duetto del *Don Giovanni* il protagonista comincia – deciso e assertivo – in battere («Là-ci-da-rem-la-ma-no, là-mi-di-rai-di-sì»), Zerlina – esitante – risponde invece in levare («Vor-rèi-e-non-vor-rei, mi-trè-ma-un-po-co-il-cor»).

Battuta: La battuta misura il tempo musicale (si dice comunemente che un direttore d'orchestra «batte il tempo»). È espressa graficamente, visivamente, sulla partitura da una barretta verticale che scandisce il flusso del discorso musicale in parti di uguale durata (battute di 3/4, 4/4 e così via): essa «divide» quindi convenzionalmente il brano in gruppi uniformi di unità di tempo, e quindi sottolinea il metro (v.) di impianto. Spesso – e in particolare dalla seconda metà del Seicento – le frasi musicali sono costituite da gruppi simmetrici e complementari di battute: 4+4, 8+8 e così via.

Binario-ternario: Termini collegati al ritmo (v.) e al metro (v.), che indicano l'articolazione delle unità di misura temporali in gruppi di due o di tre. Quindi 3/4 = metro ternario, 2/4 (o 4/4) = metro binario ecc. Il Tempo di Valzer, per fare un esempio immediatamente comprensibile, è in metro ternario (un-due-tre), mentre la Marcia è in metro binario (un-due).

Bourrée: Danza francese rapida, in metro binario (v.), che viene a volte inserita nella *Suite* (v.). Bach ne scrive diverse, in genere a coppie (nella *Ouverture francese*, per esempio).

Cadenza: L'accezione che più ci interessa in questa sede è il «movimento cadenzale», ossia il percorso armonico, la concatenazione di accordi che «cadono» su una tonalità (v.) e la affermano, in genere raggiungendo un punto di riposo. La forma-sonata è, per così dire, «punteggiata» dalle cadenze, praticamente a ogni chiusura della frase musicale, ma alcune hanno in genere un'importanza più evidente: l'affermazione della tonalità principale nel Primo tema, la fine della Transizione e l'affermazione della tonalità del Secondo tema, la fine dell'Esposizione, e così via fino alla cadenza conclusiva del brano.

Canone: La più rigorosa delle forme contrappuntistiche (v.). L'esempio più semplice di canone, comprensibile per chiunque, è la nota melodia *Fra' Martino*, che si canta a più voci ognuna delle quali esegue la medesima linea musicale, ma sfasata rispetto alle altre. Le voci si inseguono quindi tra loro (nel Trecento il canone era chiamato Caccia o anche Fuga, proprio per l'impressione di «inseguimento» che dava nell'ascolto). È la forma «economica» per eccellenza, dato che da una singola linea se ne possono eseguire altre senza doverle scrivere (molti dei celebri canoni di Bach sono scritti su un solo pentagramma). Ho parlato nel capitolo 1 del canone inverso (una forma canonica in cui le due voci si «specchiano» l'una nell'altra, la linea melodica dell'una inverte la direzione dell'altra) utilizzato da Orlando di Lasso per mettere in musica il verso «Es thut sich als verkeren», ossia «è come se tutto andasse al contrario».

Chanson: Tipico genere vocale francese cinquecentesco, portato al massimo livello da Clément Janequin (ca. 1485-1558). Le *Chansons* sono brani polifonici profani, di argomento vario, spesso caratterizzati da effetti onomatopeici e descrittivi (celebri per esempio *La chasse* o *Les cris de Paris*, di Janequin). Per le *Chansons* di Orlando di Lasso, si veda il capitolo 1.

Classica, Musica: L'espressione, che viene oggi utilizzata per definire almeno sei o sette secoli di storia della musica e un'enorme varietà di generi musicali diversissimi tra loro, è in realtà grossolanamente inesatta. La musica classica è, a rigore, solo quella scritta in ambito viennese in un arco di circa 35 anni, più o meno tra il 1780 e il 1815. «Classica» è la musica di Haydn, Mozart e Beethoven, insomma, e solo per estensione – e per il grande prestigio, il valore esemplare delle musiche scritte da questi tre compositori – l'espressione ha finito per indicare *tout court* quella che sarebbe più appropriato chiamare «musica colta occidentale». Monteverdi, Bach, Stravinskij non sono musicisti

«classici». Per inciso, questa è la ragione per cui nel corso del libro metto spesso tra virgolette l'espressione «musica classica».

Concerto: La forma strumentale del concerto (dal latino *cum-certare*, «gareggiare insieme») viene codificata dai compositori italiani tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, ed è basata sull'interazione e l'emulazione (la «gara») tra uno o più strumenti solisti e un gruppo orchestrale. Si tratta di una delle forme più stabili del repertorio: a partire dall'inizio del XVIII secolo fino alle composizioni novecentesche di Ravel, Stravinskij o Bartók, quasi tutti i Concerti sono in tre movimenti, con Adagio centrale. Il primo movimento, inoltre, è in genere basato sulla cosiddetta «forma-ritornello» (v.). Si veda il capitolo 4.

Contrappunto: Termine di origine antichissima, deriva dall'espressione latina *punctum contra punctum*, ossia «nota contro nota». È una delle tecniche più importanti sviluppate dalla musica colta occidentale, e il suo utilizzo è quasi onnipresente dal XIII al XVIII secolo, e molto importante anche nei secoli successivi. Al di là delle varie forme contrappuntistiche, che non è possibile descrivere in questa sede, dirò che la scrittura contrappuntistica è quella che prevede l'intreccio e la sovrapposizione di diverse linee musicali di importanza equivalente (ossia senza differenziare, ad esempio, tra un accompagnamento e un tema).

Courante, Corrente: Una delle quattro danze «canoniche» della *Suite* sei- e settecentesca. Di andamento mosso, in metro ternario (v.), ne esistono due diverse versioni, una italiana («Corrente») e una francese (*Courante*). Si veda il capitolo 2.

Cromatico, cromatismo: Il termine deriva dal greco *chroma* («colore»): è una testimonianza linguistica di come l'uomo abbia continuamente cercato di «colorare» la musica, di renderla più sfumata, varia e ricca. Nel linguaggio musicale odierno il termine indica il frequente uso di semitoni, ossia di intervalli «stretti» che rendono la linea melodica o l'armonia più espressive (a partire dal periodo rinascimentale, ad esempio, si afferma l'uso di esprimere musicalmente stati d'animo quali il lamento, il sospiro, la sofferenza attraverso il cromatismo).

Forma di danza: Si tratta di una forma diffusissima per almeno tre secoli, dal Seicento all'Ottocento, tanto nelle *Suites* quanto nei movimenti dal carattere di danza (Minuetti e Scherzi) presenti nelle forme classiche e romantiche (Sinfonie, Sonate, Quartetti ecc.); viene inoltre spesso impiegata anche nei temi per variazioni. Per semplificare possiamo descriverla come una sorta di forma-sonata (v.) in miniatura. Il brano è diviso in due parti, entrambe ripetute. La prima parte comincia naturalmente dalla tonalità di impianto (la Tonica), e poi modula verso un'altra tonalità, realizzando quindi un movimento simile, anche se più semplice, a quello che troviamo nell'Esposizione di una forma-sonata; la seconda parte comincia dalla tonalità nuova, realizza un piccolo Sviluppo, torna alla tonalità di base – in genere, ma non sempre, con un effetto di Ripresa, il ritorno del tema iniziale – e vi rimane fino alla fine.

Forma-sonata: Il principio di organizzazione dei materiali musicali più importante nella musica occidentale tra la metà del Settecento e la fine dell'Ottocento. Sintetizzando, la forma-sonata è suddivisa in tre sezioni: Esposizione, Sviluppo e Ripresa. L'Esposizione ci presenta due diversi temi (convenzionalmente definiti Primo e Secondo tema) in due diverse tonalità (v.). Lo Sviluppo è basato sull'elaborazione di elementi tratti dall'Esposizione o, più raramente, di nuovi materiali musicali. In questa sezione centrale non c'è una tonalità di riferimento, la musica ha un carattere instabile, di movimento costante e di trasformazione, ma punta invariabilmente verso il ritorno della tonalità principale che coincide con la riapparizione completa del Primo tema: la Ripresa. Quest'ultima sezione ci fa riascoltare i materiali musicali presentati nell'Esposizione, ma i due Temi (Primo e Secondo) appaiono nella stessa tonalità. In un certo senso essi si sono quindi «conciliati» nel corso del brano: all'inizio l'opposizione tonale tra i due temi creava una tensione, che la Ripresa si incarica di risolvere. Questa è la forma in cui è organizzata gran parte dei massimi capolavori del repertorio sette-ottocentesco: Sinfonie, Sonate, Trii, Quartetti. Perfino generi che all'epoca del classicismo viennese esistevano da decenni, o da secoli – il Concerto solistico, la musica sacra, il teatro musicale – si

confrontano con il pensiero sonatistico nelle composizioni di Haydn, Mozart e Beethoven. Resta da dire che la forma-sonata è una forma eminentemente logica: nel brano «succede» qualcosa, i materiali musicali si trasformano man mano che procediamo nell'ascolto. Si parte da una opposizione, un contrasto (tra due diverse tonalità e tra due diversi temi) nell'Esposizione, e si giunge a una sintesi, a una conciliazione nella Ripresa. La forma-sonata quindi è un *processo*, ci fa assistere a una trasformazione, a una sorta di viaggio attraverso il tempo dei materiali musicali che cambiano gradualmente significato.

Frase: La teoria musicale ha sviluppato una terminologia derivata dalla grammatica e dalla sintassi del linguaggio parlato per definire il modo in cui è organizzata una melodia: generalmente un brano musicale è diviso in più «frasi», ossia episodi melodici che durano un certo numero di battute (v.); in maniera un po' schematica si dice che una frase è di 4 battute, un «periodo» di 8; 2 battute costituiscono una semifrase. Il linguaggio musicale classico è spesso articolato in gruppi di frasi che si sommano e si rispondono simmetricamente: 2+2 battute, 4+4 battute, 8+8 battute, e così via. Ma molti compositori, come ad esempio Mozart, giocano spesso sulla possibilità di costruire delle asimmetrie all'interno del sistema, e usano quindi melodie di 7 battute, o di 5, che rompono la regolarità del fraseggio. Si vedano *Per approfondire*, capitoli 3 e 6, e la voce «Battuta».

Fraseggio: Elemento essenziale dell'interpretazione musicale: esso sottolinea l'andamento ritmico complessivo del brano, l'articolazione in periodi, frasi e semifrasi (v.), e mette quindi in evidenza le simmetrie e le asimmetrie, i diversi «pesi» che il compositore ha assegnato alle singole parti del discorso melodico. Per un cantante il respiro è parte essenziale del fraseggio, così come lo è l'emissione vocale, il modo di dosare la voce per delineare i punti culminanti della frase, i punti di riposo, le transizioni. Nell'ambito strumentale, visto che non c'è un testo verbale che aiuta il senso dell'espressione, il compositore agevola a volte l'esecutore indicando esplicitamente il fraseggio attraverso segni di legatura, ossia evidenziando graficamente il gioco delle simmetrie, dei pesi e dei volumi.

Fuga: Forma contrappuntistica portata al massimo livello artistico da Bach. Non è possibile descriverla a fondo in questa sede: semplificando molto, si può dire che è basata sulla tecnica dell'imitazione (la stessa del Canone, ma impiegata in modo meno rigoroso), e che le voci si presentano inizialmente una dopo l'altra (un altro esempio di «inseguimento», da cui deriva il nome di Fuga) realizzando quindi un progressivo ispessimento del tessuto musicale.

Gavotte, Gavotta: Danza francese sei-settecentesca, in metro binario (v.), di andamento piuttosto mosso. Spesso inserita nella *Suite* (v.) accanto alle quattro danze «canoniche», prediletta soprattutto da Corelli e da Bach (che ne utilizza una coppia nella *Ouverture francese*).

Gigue, Giga: Una delle quattro danze «canoniche» della *Suite* sei- e settecentesca, di origine inglese, dal carattere vivace e brillante (è la danza conclusiva della *Suite*), in metro ternario (v.). Si veda il capitolo 2.

Intensità-Dinamica: L'intensità è uno dei quattro parametri fondamentali del suono. Tecnicamente essa è la misura della potenza sonora di un suono (o di un gruppo di suoni), ossia, semplificando, quanto il suono sia «forte» o «piano» – oltre naturalmente alle gradazioni intermedie e alle variazioni progressive di intensità. Sullo spartito o sulla partitura orchestrale l'intensità viene espressa attraverso le *indicazioni dinamiche* (*pianissimo, piano, mezzo-forte, forte, sforzato, crescendo, diminuendo* ecc.).

Lied, Lieder: In tedesco il termine *Lied* (plurale *Lieder*) significa letteralmente «canto», e viene quindi usato per definire generi vocali, anche molto diversi tra loro: nel Quattro- e Cinquecento i *Lieder* erano spesso polifonici, dal carattere vivace e perfino rusticeggiante (Orlando di Lasso ne compose diversi, si veda il capitolo 1); mentre nel tardo Settecento, e poi nell'Ottocento, il termine venne usato per descrivere un genere colto e raffinato, la messa in musica di una poesia d'autore (per esempio di Klopstock, Goethe, Schiller, Heine), di solito per voce solista e pianoforte.

Madrigale, madrigalismo: Il Madrigale è un raffinatissimo genere vocale cinquecentesco a più voci, che mette in musica una singola poesia (spesso di autore celebre, come Petrarca, Ariosto, Tasso o Guarini). Il termine madrigalismo indica la «pittura musicale», l'idea di dare risalto a una parola o una frase del testo poetico attraverso una corrispondente «immagine», una figurazione musicale descrittiva. Le tipologie di madrigalismo più diffuse sono diverse, e vanno dalla raffigurazione onomatopeica o fisica di uno stato d'animo (ad esempio il dolore, il dolente ripiegarsi su sé stessi, attraverso lente figurazioni cromatiche discendenti, o i sospiri attraverso coppie di note, sempre discendenti, legate due a due) all'evocazione di elementi della natura come il vento, le onde, lo stormire delle fronde. I madrigalismi usati da Orlando di Lasso nel *Viersprachendruck* (si veda il capitolo 1) comprendono anche la descrizione di molte caratteristiche fisiche (i capelli, il sorriso, la forma leggiadra del piede ecc.).

Maggiore-minore: I due «modi» possibili di una tonalità (v.). Nel sistema tonale si parla infatti di Do Maggiore e di do minore come tonalità «omologhe»: i gradi fondamentali della scala (Tonica e Dominante, ossia fondamentale e quinta) sono gli stessi (do e sol), ma altri gradi sono invece diversi (per fare un solo esempio, nel modo minore la terza è, per l'appunto, «minore»: do-mi bemolle, mentre nel modo Maggiore abbiamo invece do-mi). Ma non è il caso di addentrarsi in descrizioni e definizioni tecniche: l'aspetto che qui ci interessa maggiormente è infatti l'effetto sonoro ed espressivo che i due modi – Maggiore e minore – rendono all'ascolto. Studiosi e commentatori hanno costruito un intero vocabolario di metafore per descrivere l'effetto dei due modi nella musica del periodo classico (e poi dell'Ottocento, e oltre): il modo minore è drammatico, malinconico, scuro, il Maggiore trionfale, sereno, luminoso...

Melisma: Termine di origine greca (da *melos*) che indica una fioritura melodica cantata su un'unica vocale, spesso con effetto descrittivo (si veda per esempio la resa musicale della parola «paradiso», con un ampio melisma sulla vocale «i», nel capitolo 1 e nell'esempio audio corrispondente).

Melodia: È importante comprendere la differenza tra una melodia e un «tema»: la melodia è il *melos*, il canto, la linea, mentre nel periodo classico un tema, che spesso viene indiscriminatamente confuso con la melodia, è invece un punto di partenza, un «materiale» che necessita di elaborazione e sviluppo (proprio come il tema scolastico); la melodia è in sé compiuta, esige di essere riascoltata per intero, mentre il tema si presta al contrario a essere frammentato e modificato.

Menuet, Minuetto: Danza di origine francese, in metro ternario (v.) e di andamento generalmente moderato, spesso inserita nella *Suite* (v.) accanto alle quattro danze «canoniche». Nel tardo Settecento il M. entra a far parte delle grandi forme classiche come la Sinfonia, la Sonata, il Quartetto.

Metro: Il termine, in analogia alla metrica greca e latina, indica la scansione del brano, il raggruppamento dei suoni in gruppi regolari e ricorrenti. Si indica all'inizio della partitura (3/4, 4/4, 3/8 e così via), ed è graficamente evidenziato tramite le battute (v.). Si veda anche la voce «Ritmo». Il «metro poetico» è il corrispettivo del termine musicale sul piano dell'organizzazione del testo: strofe di quinari, senari, settenari, ottonari, decasillabi articolano la scansione del testo poetico così come i raggruppamenti in battute di 3/4 o 4/4 o 6/8 articolano e ordinano il tessuto musicale.

Modalità, Modale: Tutta la musica colta occidentale tra il Medioevo e il Rinascimento, e ancora per gran parte del Seicento, è basata su «modi», sistemi di organizzazione che comprendono le altezze (v.) e in alcuni casi perfino il ritmo. La modalità è quindi un concetto vastissimo, tanto che oggi tendiamo, un po' semplicisticamente, a definire con questo termine tutto ciò che non rientra esplicitamente nell'ambito della tonalità (v.). Una definizione «in negativo», quindi: è modale quella musica che non si appoggia in modo esclusivo su una gerarchia tra i suoni e tra gli accordi, che non punta decisamente sul senso di tensione e risoluzione implicito nell'armonia tonale. Che sfugge in una certa misura alle regole, insomma. Non stupisce che in nome della modalità – quindi «contro la tonalità», contro un sistema normativo che assegna a ogni suono, a ogni accordo una precisa funzione – si siano sviluppate molte delle cosiddette rivoluzioni musicali, soprattutto a partire da metà Ottocento. Già le

armonizzazioni di canti popolari beethoveniane (capitolo 6) mostrano un chiaro interesse verso la modalità; e decisamente modali sono le ricerche di alcuni esponenti delle scuole nazionali ottocentesche (capitolo 7), come Musorgskij. Nella *Carmen* (1875) Bizet sembra voler deliberatamente contrapporre il mondo ribelle, sottoproletario della protagonista e il mondo ordinato, borghese (e soldatesco) di Don José attraverso la contrapposizione di modalità e tonalità. E le tante «svolte modali» del Novecento, i formidabili tentativi di rinnovare il linguaggio musicale di Debussy, di Bartók o di Miles Davis (capitoli 8, 9, 10), sono sempre stati intrapresi con il preciso intento di allontanarsi dai confini (angusti?) di un sistema gerarchico di organizzazione dei suoni, alla ricerca di una nuova libertà espressiva. Con un intento, quindi, che – usando una metafora – si può ben definire politico.

Modulazione: Lo spostamento da una tonalità (v.) a un'altra. Tecnica fondamentale nella forma-sonata, in cui troviamo un'ampia modulazione nell'Esposizione, quella che «muove» il brano dal tono fondamentale alla Dominante; la sezione centrale, lo Sviluppo, vede poi nella rapida modulazione uno degli elementi principali (accanto all'elaborazione motivica, una tecnica di cui non è possibile occuparsi in questa sede).

Mottetto: Il termine è stato usato, nel corso della storia della musica, per definire più di una forma. La più importante di queste è senza dubbio quella che si sviluppa tra il XV e il XVI secolo: una composizione vocale polifonica, in latino, di argomento sacro (anche se esistono alcuni Mottetti profani, e Mottetti che comprendono l'accompagnamento strumentale, soprattutto a partire dal Seicento). Si veda il capitolo 1.

Movimento: Parte costitutiva di una composizione (in genere strumentale). La Sinfonia classica è in genere suddivisa in quattro parti distinte, e quindi è «in quattro movimenti». Sembra che il termine derivi dalle indicazioni di tempo tradizionalmente utilizzate per indicare la velocità di esecuzione di una singola parte della composizione, che sono spesso metafore indicanti il senso, appunto, di movimento del brano (Andante, Moderato, Con moto, Vivace, Mosso ecc.). La maggior parte di questi termini si spiega da sé, visto che essi indicano un carattere (Allegro, Allegretto, Vivace) o un andamento (Moderato, Con moto). Particolarmente interessanti sono le indicazioni riservate ai tempi lenti: l'Andante («che va») indica un movimento dal carattere rilassato, ma non troppo lento, mentre l'Adagio indica un tempo più lento («adagio», ossia «con comodo»); il Largo è in genere l'indicazione di massima lentezza del brano (i «valori larghi» nel linguaggio musicale sono lunghe note tenute).

Ostinato, ritmo ostinato: Come si intuisce dal nome, l'ostinato consiste nella ripetizione incessante di un frammento ritmico e/o melodico. Molto frequente, in particolare nel periodo barocco, l'uso del «basso ostinato», una linea di basso ripetuta più volte che diventa il fondamento per la costruzione di articolate melodie nelle voci superiori, o di una serie di variazioni (v.).

Partita: Termine sinonimo della *Suite* (v.), usato in ambito tedesco (le grandi *Sei Partite* per clavicembalo di Bach vengono a volte chiamate anche *Suites tedesche*, per accostarle alle raccolte delle *Suites francesi* e delle *Suites inglesi*).

Partitura: «Il libro magico della musica», come dice poeticamente E.T.A. Hoffmann, nel quale è possibile leggere simultaneamente tutte le singole «parti» strumentali di un'orchestra o di un *ensemble*. Essenziale per il direttore d'orchestra, la partitura ha comunque un'origine molto più antica: nasce all'inizio del Cinquecento, e i primi esempi di sovrapposizione scritta di due parti vocali risalgono addirittura all'XI secolo.

Pedale: Termine che nel linguaggio musicale ha diversi significati, tutti comunque derivati dalla pedaliera dell'organo, una sorta di grande tastiera che l'esecutore suona, appunto, con i piedi e che dà grande potenza ai suoni gravi dello strumento. Il pianoforte, a partire dalla fine del Settecento, sviluppa il «pedale di risonanza», un meccanismo che solleva gli smorzatori e consente quindi a tutte le corde dello strumento di vibrare liberamente. I compositori ottocenteschi, come Chopin, Schumann, Liszt, sfrutteranno questa possibilità per creare una scrittura pianistica ricchissima in cui i diversi registri (v.) dello strumento possono risuonare contemporaneamente. Debussy porterà ancora oltre l'uso del pedale,

ad esempio per evocare le sonorità dell'orchestra *gamelan* giavanese e balinese in *Pagodes* (si veda il capitolo 8). Con una diversa accezione, si dice che un determinato episodio di un brano è costruito «su pedale fisso»: questa espressione indica che il basso, per l'intero passaggio, resta immobile su una singola nota (o un gruppo di note). Il percorso armonico e funzionale, il gioco delle modulazioni (v.) e dei cambi di accordo, è sospeso. Si vedano ad esempio alcune armonizzazioni di canti popolari beethoveniani (capitolo 6), oltre che alcuni brani pianistici di Debussy (lo stesso *Pagodes*, o *Soirée dans Grenade*, capitolo 8).

Polifonia, polifonico: La polifonia è l'intreccio e la sovrapposizione di più voci. Il termine ha quindi un significato in un certo senso simile a quello di «contrappunto» (v.), ma più limitato: in genere si riferisce solamente alle composizioni vocali (Messe, Mottetti, Madrigali, *Chansons* ecc.), anche se può a volte essere utilizzato, per estensione, anche a proposito di brani strumentali. Per completezza, dirò che il termine «monodia» indica invece la composizione a voce sola, eventualmente con accompagnamento strumentale, o di basso continuo (v.).

Quartetto per archi: Il quartetto per archi (due violini, viola e violoncello) è probabilmente il genere più nobile che ci sia stato tramandato dal classicismo viennese (ossia da Haydn, Mozart e Beethoven): una composizione elaboratissima, affidata a quattro strumenti simili tra loro, quattro «voci» che creano la sostanza estetica e sonora della composizione. Si potrebbe considerare questo genere il corrispettivo, nel campo della musica strumentale, del Madrigale (v.) cinquecentesco. E certo il paragone con la scrittura vocale, con la disposizione delle voci umane – soprano, contralto, tenore, basso – che costituiva da sempre il fondamento dello studio della composizione, ha avuto il suo peso nel conferire al Quartetto per archi il prestigio e l'importanza che tutti i contemporanei gli riconoscevano. Una caratteristica in particolare rende il Quartetto un genere unico: l'idea del dialogo tra gli strumenti, della discussione ragionata e paritaria. Goethe definiva il Quartetto proprio «una raffinata conversazione tra amici attraverso i suoni».

Registro: Termine che viene usato nel linguaggio musicale con significati diversi. Il più diffuso si riferisce all'estensione e al timbro di un particolare strumento: è del tutto normale, ad esempio, che un contrabbasso suoni in registro grave, mentre il registro grave di un clarinetto ha un timbro del tutto particolare e viene usato soltanto per creare alcuni specifici effetti sonori. Ma il termine «registro» viene anche usato per descrivere alcuni meccanismi che permettono, azionando leve o pedali, di modificare il timbro di un particolare strumento (in genere a tastiera). I registri dell'organo, per esempio, sono decine e vanno dalla «voce umana» alle ance, dalla viola agli ottoni. Su alcuni pianoforti sette- e ottocenteschi veniva inserito un «registro turco» che azionava un sistema di percussioni interno allo strumento. Si veda il capitolo 3.

Ripresa: Si veda la voce «Forma-sonata».

Ritmo: È l'essenza della musica, al pari del suono. È impossibile qui darne una definizione approfondita e precisa; dirò che il ritmo è l'articolazione del tempo, scandisce e suddivide il tempo musicale. Spesso il ritmo coincide con il metro (v.), ma i grandi compositori lo utilizzano spesso in maniera sottile, sfasando l'articolazione ritmica del brano (attraverso accenti, note tenute, pause) rispetto al metro, alla suddivisione in gruppi regolari di battute.

Ritornello, Forma-ritornello: Il termine Ritornello (da «ritorno») indica una sezione ricorrente all'interno di un brano, che scandisce la forma e rende quindi più facile l'ascolto grazie alla ripetizione, alla costruzione simmetrica. L'esempio classico di R. è la sezione iniziale della forma di Rondò (v.), che si alterna a varie sezioni contrastanti creando quindi una forma «circolare»; ma il R., la presenza di una strofa cantata sempre sulla stessa musica e con lo stesso testo, è anche caratteristico di gran parte della musica leggera di oggi.

La forma-ritornello, dal canto suo, è una strategia formale tipica del genere del Concerto (v.): il R. in questo caso è l'intera sezione, suonata dall'orchestra e suddivisa in più segmenti contrastanti, che apre il movimento iniziale (e spesso anche quello conclusivo) di un Concerto, prima dell'ingresso del

solista. Alcuni segmenti di tale R. riappaiono, sempre affidati all'orchestra, nel corso del brano, a «punteggiare» la forma complessiva; in genere, al termine del movimento il compositore ripropone poi l'intero R., identico all'inizio, per chiudere simmetricamente il percorso formale. Si veda il capitolo 4, compreso l'esempio audio.

Rondò: La forma di Rondò è in genere sintetizzata nello schema A-B-A-C-A, che si può ulteriormente espandere (A-B-A-C-A-D-A...). Una forma «circolare», dunque: A è il Ritornello (v.), l'elemento ricorrente al quale si alternano le sezioni B, C, D, contrastanti sia per il carattere sia per la tonalità.

Sarabande, Sarabanda: Una delle quattro danze «canoniche» della *Suite* (v.) Sei- e settecentesca. Di origine spagnola, nella versione stilizzata è una danza lenta, in metro ternario (v.), dal carattere solenne e serio (la S. primitiva era invece considerata una danza volgare e lasciva). Si veda il capitolo 2.

Scala: Termine con cui si indica una serie di note disposte in un certo ordine (che per convenzione si elencano dal grave verso l'acuto). Nel sistema tonale (v.) le scale sono costituite da sette note (per esempio, do-re-mi-fa-sol-la-si, dopodiché la serie si ripete all'acuto, ripartendo dal do), ma esistono scale di quattro, cinque (S. pentatonica, ad esempio mi-sol-la-si-re), sei, otto (S. ottatonica) o dodici suoni (S. cromatica, e per alcuni teorici anche la «S. dodecafonica»).

Sincope, sincopato: Tecnicamente, la sincope è uno spostamento della normale accentuazione metrica, ossia l'accentuazione (e il prolungamento) di un tempo debole della battuta (v.) rispetto al tempo forte. Se ne trovano esempi celebri, almeno a partire dal repertorio strumentale della fine del Cinquecento (ad esempio nelle composizioni di William Byrd), fino a Beethoven (*Sonata op. 111*, secondo movimento), a Bartók, a Stravinskij. Nella musica afroamericana del Novecento l'uso della S. è talmente diffuso, fin dai *Cakewalk* e dai *Ragtime* di inizio secolo, da aver dato vita all'espressione «stile sincopato». Si veda anche il capitolo 10.

Sinfonia: Il termine, derivato dal greco, venne usato fin dal Medioevo con significati di volta in volta differenti. Oggi indica una composizione orchestrale in più movimenti: uno dei generi principali codificati nel corso del Settecento (in particolare dai viennesi, Haydn e Mozart, e quindi da Beethoven all'inizio del secolo successivo), e ancora oggi uno dei cardini di quel repertorio che viene definito, non a caso, «sinfonico». La S. è un genere monumentale, «pubblico», destinato a un gran numero di ascoltatori e a un'ampia sala da concerto.

Sonata, Sonata in Trio: Il termine Sonata appare per la prima volta alla fine del Cinquecento (per esempio nella *Sonata pian e forte* di Giovanni Gabrieli, 1597), per indicare genericamente un brano «da suonare», ossia strumentale. Un secolo più tardi, la Sonata in Trio è un genere ben codificato: scritta per due strumenti melodici (spesso due violini) e basso, suddivisa in più movimenti contrastanti. Corelli distingue la Sonata da chiesa, più austera, costituita da quattro movimenti nella successione lento-veloce-lento-veloce, dalla Sonata da Camera, più leggera, imparentata con la *Suite* (v.) e costituita da diverse danze in successione. Nella seconda metà del Settecento, e per tutto il secolo successivo, il significato del termine cambia di nuovo: i grandi viennesi chiamano Sonata un brano scritto per uno strumento (in genere pianoforte, o clavicembalo), o al massimo due (violino e pianoforte, violoncello e pianoforte; se gli strumenti impiegati sono tre il brano prende il nome di Trio). Questo genere, pur essendo più semplice, ha molti punti in comune con la Sinfonia (v.) e il Quartetto (v.), per la suddivisione in più movimenti (le Sonate di Mozart e Haydn sono in genere in tre movimenti, ma a partire da Beethoven diventa frequente la suddivisione in quattro) e per il richiamo alla forma-sonata (v.) – onnipresente, o quasi, nel movimento iniziale, ma spesso riscontrabile anche nell'Adagio e nel brano conclusivo.

Suite: Forma che nasce nel corso del Seicento, e che accosta danze provenienti da diverse parti d'Europa (*Allemande, Courante, Sarabande, Gigue*, più l'eventuale aggiunta di altre). Alla *Suite* è dedicato interamente il capitolo 2.

Sviluppo: Si veda la voce «Forma-sonata».

Timbro: Uno dei quattro parametri fondamentali del suono. Determinato dalla ricchezza di suoni armonici complessivi, il timbro è il «colore» specifico di un dato strumento, ciò che differenzia nel modo più evidente la stessa nota (per esempio un sol) eseguita da un violino e da un oboe. La metafora pittorica è molto diffusa: si parla spesso, ad esempio, della «tavolozza timbrica» di un compositore o di un brano musicale.

Tonalità: Si tratta del sistema di organizzazione dei suoni che ha dominato la musica colta occidentale dalla fine del Seicento fino alla fine dell'Ottocento (ed è ancora il sistema prevalentemente utilizzato oggi nella musica di consumo e di intrattenimento). Il punto culminante dell'uso della tonalità è il cosiddetto periodo classico (l'età di Mozart, Haydn, Beethoven), nel quale i compositori elaborano un pensiero musicale e formale che sfrutta le caratteristiche «interne» al sistema: i rapporti gerarchici, la capacità di attrazione (ad esempio la Dominante che è spinta a «risolvere», cadere sulla Tonica, il tono fondamentale), la forza della Cadenza (v.), il senso di tensione che deriva dalla contrapposizione di due tonalità e che viene progressivamente «conciliata» e risolta. Per dare al lettore una chiave di accesso più immediata e comprensibile, potremmo paragonare la tonalità a un sistema gravitazionale: un sistema in cui c'è un centro di attrazione intorno al quale gravitano, per così dire, gli elementi musicali; e più ci si allontana dal centro più la forza di attrazione si indebolisce. Moltissima musica colta occidentale, in una certa misura, sfrutta il principio di tensione e rilassamento armonico, la possibilità di aumentare la tensione di un brano attraverso accordi che si allontanano dal «centro gravitazionale», e di risolvere la tensione stessa grazie al ritorno nell'ambito di tale centro.

Tonica-Dominante: I due elementi armonici più importanti del sistema tonale. Tecnicamente, la Tonica è il tono fondamentale, quello in cui una composizione inizia e finisce; la Dominante (il «quinto grado» della scala costruita sul tono fondamentale) è la tonalità che tende, nella sensibilità armonica tonale, a «risolvere» sulla Tonica.

Variazione: È una delle tecniche (e delle forme) musicali più antiche e più universali, conosciuta da tutte le culture. Si tratta della trasformazione, in genere tramite ornamentazione e abbellimento, di un tema di partenza, molto spesso una melodia ben nota: dalla «Follia» cinque- e seicentesca ai temi d'opera delle parafrasi ottocentesche fino agli standard jazzistici del Novecento. È un genere che lascia da sempre ampio spazio all'improvvisazione (fino all'inizio del secolo scorso anche nella pratica concertistica occidentale).

Villanella: Brano vocale profano, dalla scrittura piuttosto semplice e omoritmica (ossia, che utilizza lo stesso ritmo in tutte le voci), che mette in musica un testo dialettale napoletano. A volte definita anche Villanesca o Canzone villanesca alla napoletana.

Indice

delle tracce audio

TRACCIA 1 (Capitolo 1: *Uno spartito in quattro lingue*)

Orlando di Lasso, *Viersprachendruck: Audite nova*, incipit; *Di persona era tanto ben formata - Sotto quel sta - Mostran le braccia sue*, esempi di madrigalismi; *Es thut sich als verkeren*, incipit.

TRACCIA 2 (Capitolo 2: *La danza d'Europa*)

G.F. Händel, *Suite in re minore* HGII/ii/4: *Allemande, Courante, Sarabande, Gigue*.

TRACCIA 3 (Capitolo 3: *Come suona la musica dei popoli lontani?*)

W.A. Mozart: *Alla turca*, Finale della *Sonata per pianoforte* KV 331.

L. van Beethoven: *Coro dei Dervisci*, da *Le rovine d'Atene* op. 113.

W.A. Mozart: *Ouverture* da *Die Entführung aus dem Serail* («Il ratto dal serraglio») KV 384, incipit.

TRACCIA 4 (Capitolo 4: «*Les goûts réunis*»)

F. Couperin: esempio di *notes inégales*, dalla *Apothéose de Lully*.

J.S. Bach: *Concerto nel gusto italiano* BWV 971, inizio del primo movimento.

J.S. Bach: *Concerto nel gusto italiano* BWV 971, inizio del secondo movimento.

J.S. Bach: *Ouverture alla maniera francese* BWV 831, *Echo*.

TRACCIA 5 (Capitolo 5: *Il viaggio della Tarantella*)

Esempi di figurazioni melodiche «a spirale».

W.A. Mozart, *Sinfonia* KV 338, Finale.

L. van Beethoven: *Sonata per violino e pianoforte* op. 47 («Kreutzer»), Finale.

G. Rossini: *Soirées musicales*, n. 8 «La Danza. Tarantella napoletana».

TRACCIA 6 (Capitolo 6: «Tutti gli uomini saranno fratelli»)

L. van Beethoven: *Sunset* op. 108 n. 2; *Lilla Carl* WoO 158 n. 17; *Una paloma blanca* WoO 158 n. 19; *Highland Harry* WoO 156 n. 6.

TRACCIA 7 (Capitolo 7: *Un passo indietro?*)

C.M. von Weber: *Musiche di scena* per *Turandot*, tema dell'*Ouverture*.

F. David: *Le Désert, Ode-Symphonie*; parte III, canto del muezzin.

A. Borodin: *Nell'Asia centrale*, Schizzo sinfonico, i due temi principali.

TRACCIA 8 (Capitolo 8: *Elogio dei piccoli popoli*)

C. Debussy, da *Estampes: Pagodes, Soirée dans Grenade*.

M. Ravel: *Chanson Madécasses*, n. 2 «Aoua!».

TRACCIA 9 (Capitolo 10: *Africa, Europa, America – e ritorno*)

S. Joplin: *The Strenuous Life*, Coda.

G. Puccini: *Madama Butterfly*, «Un bel dì vedremo»; G. Gershwin: *Porgy and Bess*, «Summertime», i due incipit a confronto.

Un ringraziamento speciale al mio amico Alessandro Gwis, che anche in questa occasione mi ha aiutato a realizzare gli esempi audio del libro con grande sensibilità.