

---

## RECENSIONI

---

BENVENUTO DISERTORI, *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis*, Milano 1964, Ricordi (*Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana*, Nuova serie, vol. III), pp. 634, con 24 tavole fuori testo.

Il « nucleo fondamentale » di questa pubblicazione è, per l'Autore, costituito dai *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto*, pubblicati in due libri da Franciscus Bossinensis con i tipi di Ottaviano Petrucci (*Libro Primo*, Venezia 1509; *Libro Secundo*, Fossombrone 1511). Pare che del Bossinensis non si abbia alcuna notizia: è tuttavia facile ritenerlo nativo della Bosnia ed adottato successivamente dall'ambiente artistico veneziano, e ricavare tratti del suo carattere da un'epistola dedicatoria comune ai due libri, nella quale egli vanta anche la priorità nella pubblicazione di canzoni con accompagnamento strumentale, desunte dalle raccolte di frottole precedentemente stampate dal Petrucci.

Non risulta invece che il Bossinensis — contrariamente a quanto vorrebbe il Disertori a p. 116 — accenni in particolare nella stessa dedicatoria ai modelli usati nelle proprie riduzioni per canto e liuto; tutt'al più, si può riconoscere che nel titolo dei suoi due libri egli dichiara implicitamente di aver omesso, di un comune modello a quattro voci, la parte dell'*altus* (considerata evidentemente non essenziale), mantenendo al canto la voce superiore, mentre il liuto intavola le parti di tenore e basso (*contrabasso*).

Date le circostanze, accanto a queste considerazioni avrebbero potuto però trovar posto due riferimenti — forse sfuggiti o trascurati dall'Autore —, almeno a titolo di curiosità, se non per autentico valore biografico: la buona possibilità con cui D. Plamenac (in G. REESE, *Music in the Renaissance*, London 1954, p. 759) ammette che Franciscus fosse uno degli strumentisti del gruppo attivo alla corte del Re di Bosnia dal 1450, e una sorprendente osservazione dello Schmidl (Supplemento al *Dizionario universale dei musicisti*, p. 320b), che riporto testualmente: « Non si esclude, anzi è da affermare che questo musicista altri non sia che il noto FRANCESCO o FRANCISCUS ANNA, conosciuto anche con i nomi D'ANA e DANA ».

Quattro sono gli esemplari superstiti del primo libro del Bossinensis, ed uno solo del secondo. È tuttavia da notare che il Disertori, attingendo evidentemente dal Sartori (*Bibliografia delle opere musicali stampate da O. Petrucci*, Firenze 1948, nn. 45 e 46) ed ignorando il più recente *Répertoire international*

*des sources musicales*, dà ancora il quarto esemplare del primo libro, mutilo di alcune carte, in possesso dell'antiquario A. Rosenthal di Oxford, mentre da tempo esso si trova alla Newberry Library di Chicago (cfr. RISM [B I, 1], 1509<sup>3</sup>).

Complessivamente, nelle due raccolte si trovano centoventisei frottole o composizioni affini di diversi autori — fra cui primeggiano B. Tromboncino e M. Cara — ridotte per canto e liuto, e quarantasei *ricercari* per il solo strumento, espressamente scritti dal Bossinensis, « *li quali servono ale frottole* » (come preludio, ma aggiungo anche come interludio o coda) secondo un ordine prestabilito dall'autore. Mentre per i brani esclusivamente liutistici non si presentavano particolari problemi al moderno trascrittore, per le frottole era necessario affrontare la questione se il liuto dovesse prendere l'accordatura dalla parte vocale — chiaramente notata su pentagramma — o se, viceversa, fosse l'intonazione del canto a doversi ricavare dall'intavolatura strumentale. Gli avvertimenti che il Bossinensis pone in capo ad ogni riduzione — ad esempio: « La voce del sopran al quinto tasto del Canto », cioè della corda piú acuta del liuto — sembrano infatti piuttosto ambigui.

B. Disertori è per la prima soluzione, asserendo che « automaticamente la questione di fissare in pratica il grado d'altezza dei suoni espressi nell'intavolatura trovò nel canto stesso annotato il suo *ubi consistam* ». E non ritiene che potesse avvenire il contrario, perché, pur riconoscendo la grande libertà concessa agli esecutori in quell'epoca, le trasposizioni cui andrebbe soggetta la parte vocale (a volte « troppo remote », fino alla quarta o alla quinta) porterebbero ad un « arbitrio rilevante che in certi casi può svisare l'effetto dell'esecuzione e tradire gli intenti del compositore ». Inoltre, gli altri strumenti che abitualmente intervenivano nell'esecuzione pratica (cornetti, flauti, viole ecc.), « avrebbero dovuto sottoporre la loro parte scritta ad una trasposizione alla mente non altrettanto agevole per quei suonatori a libro » (pp. 93-94).

Non è questo il luogo di discutere l'indirizzo sostenuto e adottato dal trascrittore. Voglio solo far presenti, fra i piú recenti interventi a favore della soluzione opposta, quelli di D. Heartz e J. Ward (in *Le luth et sa musique*, Paris 1958, p. 23 e pp. 171-72), e una nota di C. Gallico, dalla quale si rileva che le didascalie del Bossinensis possono voler dire che la parte di canto va suonata anche sullo strumento, e non affidata solamente alla voce (cfr. C. GALLICO, *Un libro di poesie per musica dell'epoca d'Isabella d'Este*, Mantova 1961, p. 148).

Per quanto riguarda la traduzione sul pentagramma delle cifre dell'intavolatura, il Disertori dichiara di aver avuto maggior riguardo alla tessitura originale delle frottole, piuttosto che alle possibilità materiali del liuto in mano ad un ordinario esecutore, e osserva che le sue trascrizioni sono « subito accessibili alla lettura, e all'esecuzione pratica col canto e liuto non solo, ma altresí col pianoforte » (cfr. pp. 93 e 67). Si tratta dunque di una interpretazione *polifonica* con suggestioni pianistiche, che può soddisfare il moderno lettore alla tastiera, ma non altrettanto il liutista e il musicologo, anche per l'impossibilità d'un immediato opportuno confronto con l'intavolatura originale, qui

non riprodotta — come vorrebbero autorevoli studiosi — insieme con la trascrizione.

Avrebbero inoltre giovato al volume la segnalazione non saltuaria della forma propria di ciascun componimento per canto e liuto (frottola, oda, capitolo, strambotto, sonetto ecc.), alcuni cauti suggerimenti per l'interpretazione vocale e strumentale, e, soprattutto, un maggior rigore in certe indicazioni, date senza alcuna distinzione fra l'originale e le aggiunte del trascrittore.

Qualche esempio. Pag. 352: si dà Marco Cara come autore della frottola *O mia ciecha e dura sorte*, senza avvertire che tale nome è taciuto nel Bossinensis ed è stato ricavato, evidentemente, dal primo libro delle frottole del Petrucci (Marco Cara si doveva almeno scrivere tra parentesi quadre, come d'uso corrente). Pag. 324: non si rileva che lo strambotto *Voi che passate qui*, che nel Bossinensis risulta di F. Varoter, nel settimo libro petrucciano passa sotto il nome di B. Tromboncino. Stucchevole è poi la nuda indicazione *B. Tromboncino (Marco Cara)* per *Deh sí deb no deb sí* (pag. 363), per la confusione che genera nel lettore (per chiarire: B. Tromboncino, nel Bossinensis, e M. Cara nel primo libro del Petrucci). Sarebbe stata invece pacifica, sulla scorta del quinto libro del fossombronese, l'attribuzione a F. da Lurano della canzonetta *Dolce amoroso foco*, che il trascrittore, stando al solo Bossinensis, dà senza nome d'autore (p. 546).

Circa il valore dell'opera di Franciscus il Disertori, a proposito delle trascrizioni, « piuttosto uniformi », eseguite per voce e liuto, osserva un procedimento quasi meccanico di riduzione, pur con qualche modesto arbitrio, come l'inserimento non raro di poche note iniziali dell'*altus* e l'uso di diminuzioni, gruppetti o passaggi discretamente applicati (cfr. p. 68). Non formula invece alcun giudizio sui ricercari per il solo strumento; e perciò sarebbe stato conveniente, almeno, un richiamo alla sua prefazione all'edizione moderna dei venti ricercari del *Libro Secundo* (Milano, Suvini Zerboni 1954, p. 2), dove, mentre già notava la meccanicità delle versioni per canto e liuto, scorgeva nei ricercari notevoli qualità inventive ed un'abile utilizzazione delle possibilità dello strumento.

Scontata la fedeltà quasi costante del Bossinensis rispetto agli archetipi, nell'intento di contribuire alla loro diffusione per altre vie, ma, possibilmente, senza scostarsi dall'originale se non per facilitarne l'esecuzione, mi pare tuttavia improprio il confronto che il trascrittore fa, a danno di Franciscus, fra le versioni sue e quelle di Andrea Antico di comuni modelli polifonici. Si tratta di quattro riduzioni reperibili tanto nei due libri del Bossinensis, quanto nella raccolta *Frottole intabulate da sonare organi, Libro primo*, pubblicata da A. Antico a Roma nel 1517, che oggi sopravvive completa alla Biblioteca J. Dobrovsky di Praga e non soltanto — come segnala il Disertori (pp. 7 e 111, e Tav. III) — in un unico esemplare, mutilo di una pagina, alla biblioteca privata Polesini (cfr. RISM [B I, 1], 1517<sup>3</sup>).

È vero che l'intavolatura dell'Antico, di fronte alla riduzione vocale-strumentale del Bossinensis, « mette in luce soprattutto la superiorità del mezzo, cioè dello strumento a tastiera orizzontale (organo o cembalo), capace di rias-

sumere con completezza indefettibile tutte le voci d'una polifonia non solo, ma di esornarle a scelta ed a piacere » (p. 112); ma è altrettanto certo che nella stessa epoca erano in circolazione singolari e pregevoli elaborazioni per solo liuto di opere vocali, già bene individualizzate per quel che riguarda la tecnica e le risorse dello strumento a pizzico, e che potevano reggere il confronto con le riduzioni per quello a tastiera: alludo in particolare, perché inspiegabilmente non menzionati dal Disertori, ai manoscritti Thibault e Capirola, i quali per di più recano, rispettivamente, sedici e due concordanze con i libri di F. Bossinensis.

In tema di concordanze, verbali o musicali, molto c'era da mieterne anche nel citato lavoro del Gallico (pp. 71-108), tanto per i manoscritti, quanto per le stampe; e, comunque, l'autore del volume qui recensito avrebbe fatto cosa più utile, se non altro, riunendo in un prospetto di pratica ed agile consultazione quelle da lui trovate. Né mancano imperfezioni e lacune in un « *Elenco degli esempi attinti dai due libri del Bossinensis e inseriti in opere di edizione moderna* » (pp. 118-19), in cui non figurano le versioni moderne di A. Pirro (*Poi che volse la mia stella*, dal primo libro; v.: *Les « frottole » et la musique instrumentale*, in « *Revue de musicologie* » III [1922], p. 3 sgg.) e C. Gallico (Ricerca n. 20 e *Pregovi fronde fiori* dal secondo libro, in *op. cit.*, pp. 137-38), e l'incisione discografica di *Voi che passate qui* segnalata dallo stesso Gallico (p. 89, n. 195). Una recente trascrizione commentata della frottola *O bon, egli è bon* di M. Cara (Bossinensis, *Libro Secundo*, c. 23), a cura di N. Pirrotta, è reperibile in J. HAAR (ed.), *Chanson and madrigal 1480-1530*, Cambridge (Mass.), 1964, pp. 254-55.

Una delle parti più degne di attenzione, nel volume del Disertori, è certo il capitolo dal titolo « *I due libri del Bossinensis e le precedenti "Intabulatione de lauto" dello Spinacino, Alemani e Dalza* », dove, pur con qualche imprecisione di vario genere, viene acutamente studiata e messa a confronto l'opera dei liutisti che precedettero Franciscus nelle stampe petrucciane, al fine di rilevare il passaggio dalla *chanson* franco-fiamminga alla produzione locale della frottola e della danza, avvenuto in Italia nel giro di men di due anni, cioè dal marzo 1507 al dicembre 1508 (cfr. p. 73).

Le quarantasette erudite e vivaci pagine dedicate a « *La frottola e il liuto* » (in realtà, molto più alla prima che non al secondo), oltre a non tener conto di alcune importanti pubblicazioni di studiosi nostri e di fuori (ricordo qui ancora il Gallico, mantovano, per il citato libro ed altri contributi non meno interessanti), rivolti specialmente alla sostanza musicale di quel repertorio, non sembrano strettamente pertinenti al soggetto del libro, anche se, per il Disertori, tali pagine avrebbero lo scopo preciso di illuminare un ambiente — la corte d'Isabella d'Este — in cui agirono autori, esecutori ed amatori del genere musicale trattato da F. Bossinensis (cfr. p. 33).

Stanzialmente, questo capitolo e quello brevissimo che tratta delle frottole a tre voci nel sesto libro del Petrucci (pp. 103-105), sembrano voler essere piuttosto un esteso nutrito sviluppo di parti dell'importante studio introduttivo (*La frottola nella storia della musica*) che B. Disertori pubblicò nel tomo primo

delle frottole edite da Cesari-Monterosso (Cremona, 1954), largamente illustrato con circa la metà dei quarantacinque esempi musicali contenuti nel volume, il resto dei quali sono, senza dubbio, piú pertinenti (dal n. 17 al 32, e dal 39 al 45, con interessanti versioni comparate di riduzioni di Spinacino, Dalza, Bossinensis e A. Antico al cospetto dei modelli vocali).

La « *Nota bibliografica* » (pp. 617-18), stesa molto in fretta senza alcun ordine cronologico o alfabetico, è lacunosa (mancano, fra gli altri, lavori di L. de La Laurencie, Gombosi, Jeppesen, Sartori, Rubsamén, Gallico; il RISM e *Le luth et sa musique*) e presenta qualche stranezza, come il giudizio formulato sull'enciclopedia M.G.G., senza notare ch'essa ha addirittura dimenticato la voce *F. Bossinensis*. Belle sono invece le ventiquattro tavole con facsimili e riproduzioni di preziosi dipinti di Carpaccio, Giambellino, Mantegna ecc.

Per la veste tipografica: carta ottima, caratteri, impaginazione e stampa quasi sempre buoni. Non poche pagine rivelano, tuttavia, disuguaglianze di taccuaggio e inchiostrazione; e quelle non musicali, anche difetti nell'allineamento su doppia giustezza (v., particolarmente, le pp. 20, 29, 41, 46, 51, 52, 390, 407, 413, 458).

Un breve discorso devo anche fare sugli errori di stampa e certi *lapsus*: oltre ai quarantaquattro già indicati in *errata-corrige*, ne ho individuati almeno altri quaranta nella sola parte verbale (per non contare parentesi e virgolette che non si chiudono, usi del « tondo » al posto del necessario corsivo o viceversa, e la ripetizione di una riga, passando da p. 89 a p. 90).

Senza distinguere se risalgano all'Autore o ad altri responsabili, rilevo, fra le varie cose: tre volte citato, un « poeta Gio. Timoteo Achillini », anziché « Filoteo » (pp. 56, 58 e 621); a p. 68, che la memoria della corte urbinata « è eternata nel *Cortegiano* di Gio. Benedetto Castiglione » (*il Grechetto*, pittore e incisore del sec. XVII, invece di Baldassarre); a p. 15, riga 26, vicino a « XV e XVI », la mancanza di un... « secolo »; 9, al posto di 2, a p. 96, riga 26 (cfr. Tav. XXIII); inoltre, che non torna il primo verso del sonetto a p. 117, per l'omissione d'una sillaba (cfr. Tav. XIX). Lascio, poi, al lettore del volume il compito di riscontrare direttamente le licenze nella citazione a pag. 103 — che non si sa nemmeno dove finisca, mancando la chiusura delle virgolette — per i cambiamenti di parole, frasi, punteggiatura rispetto al passo originale, che, per altro, è dello stesso Disertori (dal cit. studio introduttivo al tomo primo delle frottole, edito da Cesari-Monterosso, p. LXIII).

Queste osservazioni non devono, tuttavia, far dimenticare le benemerienze acquisite da B. Disertori negli studi di storia musicale e d'organologia, e, nel caso presente, la sua fatica di trascrittore e ricercatore appassionato e paziente. Inoltre, l'opera contiene non poche finzze, come la ricostruzione scrupolosa — a conferma della particolare abilità dell'Autore in questo genere di lavori — di un brano a tre voci riprodotto in un dipinto di Bartolomeo Veneto, realizzata attraverso le tre copie del quadro conservate alla Pinacoteca di Brera, all'Accademia di Belle Arti di Milano e all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (cfr. pp. 97-98 e Tav. IX); ricostruzione che viene a sostituirsi defi-

nitivamente a quella già proposta, sulla base della sola prima copia custodita a Brera, dallo stesso Disertori nell'articolo *La leutista di Brera, o del sonare a libro*, apparso in « Rivista musicale italiana » XLIII (1939), pp. 640-44.

E il terzo volume della nuova serie di IMAMI, pur non dimostrando un chiaro indirizzo o scientifico o divulgativo, getta talora nuova luce sulla musica in Italia nel primo Cinquecento — specialmente nei suoi rapporti con l'arte letteraria, ed anche figurativa —, e ha il merito di richiamare l'attenzione di una certa area di pubblico sull'esistenza di un mondo musicale forse altrimenti ignorato.

GIANLUIGI DARDO

LODOVICO VIADANA, *Cento Concerti Ecclesiastici opera XII (1602), a cura di Claudio Gallico. Parte prima: Concerti a una voce con l'organo*. Mantova, Istituto Carlo D'Arco per la Storia di Mantova, Kassel, Baerenreiter, 1964 (*Monumenti Musicali Mantovani*, vol. I).

Frate Lodovico Viadana sta passando un periodo felice. Nome fra i più fortunati della storia della musica, il francescano che, con avventata e scorretta sigla fu aureolato come « l'inventore del basso continuo », ha sempre goduto di affettuoso riconoscimento in ogni secolo, anche quando grandi figure (un Vivaldi o un Bach, ad esempio) erano state relegate nell'ombra. Ma se il nome era facilmente citato e cordialmente accarezzato, l'indagine biografica, lo studio delle musiche, l'esame critico e la valutazione artistica della personalità; insomma gli unici argomenti validi per giungere a conoscere di lui sia la presenza storica sia il significato dell'arte, sono state con altrettanta unanimità trascurate o quasi. Come di non pochi poeti volentieri citati ma che nessuno legge, il religioso da Viadana era assunto a una specie di mito che, negli abituali contatti con la musica, tutti accoglievano con reverenza ossequiosa senza però, in quanto a conoscenza, andar oltre a quelle striminzite sue paginette con le quali ci s'imbatteva o sfogliando qualche antologia o durante lo svolgersi di un concerto del tutto specializzato. Ma ecco che in questi ultimi anni è scoccata anche per il Viadana l'ora felice della verità. Come non di rado avviene fra noi, dopo il plurisecolare silenzio la sua figura è stata contemporaneamente oggetto addirittura di ben due correnti d'indagine: una che fa proprio capo a Viadana, il natío centro del musicista padano, ed è affidata a Federico Mompellio; l'altra che si svolge in Mantova per iniziativa del mantovano Claudio Gallico. Non è detto che, pur operando sul medesimo terreno, i due studiosi arino lo stesso campo. Il Mompellio, con l'autorità e lo scrupolo che conosciamo, sta concludendo una capillare ricostruzione biografica del Viadana che presto darà alle stampe, e sappiamo anche ch'egli sta scegliendo nella vastissima produzione del musicista il materiale per un'antologia critica, che presenti i tratti più significativi dell'artista attraverso la documentazione più utile e viva. Il Gallico, ch'è studioso con le carte in piena regola e una delle forze

più in vista della giovane generazione, si propone un compito ancor più impegnativo almeno dal punto di vista dell'estensione: e cioè la pubblicazione integrale dell'opera del Viadana. Questo bellissimo volume che abbiamo davanti reca infatti scritto: Opere di Lodovico Viadana / Serie I / Musica vocale sacra / Numero 1; e non c'è chi non veda l'arditezza di un simile impegno, se non altro per la sua vastità. Ma la testimonianza del volume che inizia la lunga serie, ci induce ad attendere fiduciosi il proseguire delle pubblicazioni: e di ciò ci rallegriamo fin d'ora.

In concomitanza con il volume, il Gallico ha dato alle stampe un saggio dal titolo *L'arte dei 'Cento Concerti Ecclesiastici' di Lodovico Viadana* (saggio destinato al Quaderno n. 3 della « Rassegna Musicale »), nel quale ha affrontato, e con vissuta competenza, il problema delicatissimo legato alla grande svolta stilistica della fine '500, che involge in pieno anche la figura del Viadana. Il quale, proprio con i *Concerti Ecclesiastici* (1602), partecipa a quello « storico conflitto » che vedeva, da un lato, la sopravvivenza « dell'esemplare classicismo polivoco rinascimentale », che, in epoca di Controriforma, alimentava, sia pur stilizzandole, le « forme di osservanza della tradizione stilistica sonora »; mentre dall'altro subiva, anche in campo sacro, la suggestione e l'impeto della 'seconda pratica', dell'« arte mondana, ricca di sperimentalismo, attuale ». Di qui la « eteronomia, o discontinuità, o pluralità idiomantica » dei *Cento Concerti*, che sempre è stata constatata da quanti, anche fuggevolmente, si sono occupati dell'opera famosa. Acutamente il Gallico, nel riferire come il Viadana avesse qui accolto l'eredità rinascimentale, aggiunge: « non saprei quanto consapevolmente ». E ci sentiamo di sottoscrivere tale osservazione, perché questi *Concerti* ci sono sempre apparsi come nati da una ragione pratica — com'è tanto frequente nelle pubblicazioni musicali religiose —, e dunque indirizzati alle cappelle che disponevano tanto di un forbito coro quanto di pochissimi cantori; anzi, persino di uno solo. Di qui la conclusione, accettabilissima, che questi concerti « nascono veramente come arredo sonoro del tempio ». (« Nova inventione commoda per ogni sorte di Cantori », avvertì ben opportunamente l'autore, nel frontespizio). E se consideriamo in quale momento di sconquasso per l'esistenza e per il futuro delle cappelle musicali apparvero questi *Concerti*, ci possiamo rendere conto della loro utilità pratica e quindi del ripetersi delle edizioni.

Questo primo volume raccoglie — come dal titolo — le composizioni a una sola voce e basso dei *Cento concerti*. Esattamente quaranta, divise in quattro gruppi corrispondenti all'altezza delle quattro voci: dieci per Canto « o falsetto artificiale », dieci per Alto « ossia putto cantore contralto », dieci per Tenore, dieci per Basso. Il Gallico avverte, nella concisa e studiata (e preziosa ai fini pratici) introduzione, che le voci alte vanno intese in registro più grave rispetto alla prassi moderna: così il soprano corrisponde al nostro contralto, il contralto ha il registro di tenore acuto, e il tenore è piuttosto un baritono. Ogni gruppo si conclude con Falsi bordini ovviamente 'passeggiati'.

Come furono concepiti, in quanto a invenzione, condotta e stile, questi *Concerti* a voce sola? La domanda non è certo nuova, ma la risposta offertaci

dal Gallico è, per lo meno, singolare. Considerato che, nella grande maggioranza dei casi, la melodia risulta qui come l'isolamento di una sola parte divelta dalla composizione polivoca, egli conia per questi concerti la formula di « monodia relativa ». In altre parole non si ripete, nel Viadana, la tensione barocca (alla Caccini, per intenderci) fra un canto monodico — che è sintesi compiuta ed espressione autonoma in sé conchiusa — e il sostegno armonico del basso continuo, da considerarsi pura base d'accompagnamento; in quanto, sostiene il Gallico, qui la parte del canto non solo sottintende, ma addirittura esige il completamento lineare — contrappuntisticamente inteso — delle altre voci per acquistare, nell'esecuzione, il pieno suo significato. E, come esempio probante, riferisce il caso del concerto *Hunc praeclarum diem* (N. 24 della raccolta) per dimostrare come « la linea canora, isolata, non pare in realtà molto significante in se stessa », mentre avvolta nella veste polifonica della realizzazione strumentale, « verosimilmente attua l'intenzione espressiva del compositore antico ». Appare chiaro che la definizione di « monodia relativa » a proposito dei canti per voce e basso continuo del Viadana, non si limita a una pura valutazione estetica ma soprattutto implica il delicato problema pratico della realizzazione del basso per l'organo. E qui il Gallico è del tutto coerente con se stesso, in piena aderenza con lo « stile compositivo » del Viadana, e in particolare con la 'intavolatura' organistica alla quale l'autore fa chiaro riferimento alla nota sesta contenuta nell'Avvertimento dei *Concerti Ecclesiastici*. Sì che le sue accurate e logiche e calibrate realizzazioni del basso continuo per strumento a tastiera, risultano prevalentemente calcolate ed espresse in chiave contrappuntistica; proprio come un completamento delle 'parti', piuttosto che come ambientazione del canto nel collegamento di un sostegno armonico.

Come tutte le definizioni in materia d'arte, anche questa, pur assai intelligente, di « monodia relativa » ci sembra da doversi forse accogliere con qualche riserva; specialmente in un artefice e artista 'di crisi' quale ci appare il Viadana. Ma non vogliamo, in questa sede, neppure toccare un argomento tanto scottante. Soltanto ci permetteremmo di chiederci se la pregnante evocazione del *Frates ego enim accepi*, la festosità francescanamente allusiva del *Decantabat populus Israel*, il patetico lirismo del *Versa est in luctum*, il cangiar dei sentimenti dell'*Ego sum pauper*, la suggestione così immediata del *Non turbetur cor vestrum* — e citiamo alcuni esempi rilevati al solo sfogliar di pagine —, non possiedano in loro una sufficiente completezza espressiva, almeno al punto da non dover proprio attendere, come indispensabile, l'aiuto di altre 'parti'.

Qualche parola sull'edizione: veramente bella e sobriamente ricca nella veste editoriale; accuratissima nel testo, nell'introduzione e nell'apparato critico che Claudio Gallico ha condotto a termine con amore pari alla meditata dottrina. Nel taglio del volume, nella scelta dei caratteri, nell'ariosità della stampa, nella chiarezza delle musiche, come nell'impegno scientifico e morale dimostrato ai fini di recare un serio apporto agli studi, abbiamo avuto la lieta impressione di vedere ripristinarsi fra noi la civilissima signorilità dei « Clas-

sici musicali italiani », ai quali il compianto Giacomo Benvenuti aveva dedicato, sino alla fine, tutte le forze e tutto il sapere. Del che prendiamo atto con sincera gioia, rallegRANDOCI col giovane Gallico e con l'editore mantovano. E restiamo in fiduciosa attesa che queste musiche rivivano nell'interpretazione doverosa dei cantanti d'oggi; poiché questo, ci sembra, dovrebbe essere, in imprese così vaste, lo scopo finale degli sforzi d'uno studioso innamorato dell'artista che riporta alla luce. A tale scopo ha ben provveduto l'edizione mantovana che, se Dio vuole, non è destinata a restare nelle biblioteche come pura materia d'erudizione storica e di cultura musicale, ma è stata condotta a termine anche con scopi pratici.

È stata cioè approntata per l'esecuzione dallo scrupolo del filologo e dal gusto del musicista: due attività, queste, che proprio non sappiamo come, in campo musicologico, potrebbero essere pensabili non strettamente e stabilmente congiunte.

GUGLIELMO BARBLAN

JAN RAČEK, *Stilprobleme der Italienischen Monodie*, Praha 1965, Statni Pedagogické Nakladatelství, pp. 311 con riproduzioni musicali e facsimili fuori testo.

Questa importante monografia sui problemi stilistici della monodia italiana dal 1600 al 1670, redatta con rigore di metodo e acutezza di analisi critica in base alle numerose fonti musicali a stampa esistenti nelle biblioteche europee, offre un esauriente contributo alla storia della lirica vocale del periodo barocco in Italia, fiorita con il canto solista.

Il merito di aver completato il panorama storico, iniziato dal Leichtenritt e da altri studiosi, con indagini apportate per la prima volta da nuovo materiale monodico conservato in Boemia, spetta a Jan Raček, professore all'Università di Brno, che in questo studio esamina gli aspetti letterari dei testi poetici, ed i vari problemi estetici e stilistici delle musiche. Non stupisce un così impegnativo apporto, quale conclusione di studi precedenti compiuti dall'autore su questo stesso argomento, di grande interesse per la storia musicale italiana. Infatti nel 1958 Jan Raček nella Rivista della Facoltà di Lettere di Brno (Anno VII, Serie Storia dell'Arte, n. 2), ebbe già a pubblicare un suo contributo monografico sulla *Collezione di Monodie Italiane nella Biblioteca Universitaria di Praga*.

Dopo un riassunto storico sui rapporti della musica vocale italiana con quella ceca, in questo suo primo studio l'autore esamina la preziosa collezione, in più volumi, di monodie italiane, appartenuta nel 1612 al consigliere imperiale Franciscus Godefridus Troilus, con brani tratti da musiche a stampa di Dognazzi, Barbarino, Franzoni, Freddi, Marinoni, Brunelli (fiorentino), Radesca da Foggia, Fornaci e Giovanni Boschetti; compositori questi, da non considerare tra i minori, e le cui musiche per lo più conosciute per semplice cita-

zione, risultano ora studiate nei confronti di una piú ampia valutazione dello stile recitativo dei fiorentini e della sua divulgazione in Boemia.

Un esame, invece, dell'intero periodo monodico secentesco si svolge nella monografia che qui si recensisce; in questo studio, le notizie storiche fanno capo alla Camerata fiorentina ed in particolare al Caccini; condivido il giudizio del Raček su questo musicista, specie per la sua importanza innovatrice nell'arte vocale del canto solistico. Tanto piú che, rispetto alla priorità del testo, cioè dell'orazione sulla musica, come aveva affermato Monteverdi, non vedo ragione di discrepanza con quanto ebbe ad affermare l'Artusi nel suo *Secondo Discorso musicale*, opportunamente messo in rilievo dal Raček, dove la potenza espressiva della musica nasce dall'unione della parola con l'armonia. Anche se la questione appare in termini contraddittori, in realtà il genio musicale monverdiano trova il suo alimento dal significato e dal valore della parola in sé, cosí da costituire con l'intonazione vocale una cosa sola.

Ampio rilievo è dato agli autori dei testi poetici e ai loro schemi formali, culminanti nelle scene d'addio in stile di lamentazione amorosa che, accanto al naturalismo ispirato all'idillio bucolico, con la decadenza barocca, darà origine in seguito all'Arcadia.

Una documentazione appropriata del linguaggio melodico e armonico viene eseguita in rapporto a ben cinque tipi di moduli, caratterizzati da motivi con volute ascendenti o discendenti, nell'ambito di intervalli di quarta o di quinta, oppure di salti e inflessioni vocali, sí da determinare i vari luoghi comuni di questo genere. La sua trasformazione da recitativo espressivo in coloratura vocale, con giri di voce, finisce con l'adattarne il gusto alle esigenze di una estetica dominata dallo spirito della Controriforma, presente ovunque nelle arie spirituali secentesche e nella cantata barocca da camera.

L'uso, invece, dei cromatismi d'origine madrigalesca appare limitato soltanto al primo periodo, dal Peri al Monteverdi. Il Da Gagliano tende piuttosto ad una maggiore espansione lirica del canto. Cosí l'impiego dei bassi ostinati e della Romanesca, in primo luogo, appare delimitato ai musicisti dei primi decenni del secolo, e quest'impiego schiuderà la via alla forma della variazione. Con particolare esame i vari tipi di coloratura vocale sono ampiamente illustrati da esempi musicali, e particolare interesse offre la messa in valore della pausa musicale, sfruttata dal Monteverdi nel suo *Orfeo*, a significare i momenti piú drammatici dell'azione scenica, con battute di silenzio, qua e là intercalate. Una ricca Appendice con numerose riproduzioni in facsimile, su carta patinata, dei frontespizi delle varie edizioni a stampa nelle biblioteche boeme completa il volume, unitamente ad altrettanti cospicui esempi musicali trascritti. Oltre che del Caccini e del Peri, sono pubblicate intonazioni di autori meno noti, dagli *Amorosi respiri* di Giacomo Fornaci alle *Arie Musicali* di Domenico Angeli. Mirabile davvero è un lamento di Barbara Strozzi, tratto dai suoi *Diporti di Euterpe* (1658); questo brano, per la sua espressiva coloratura vocale, meriterebbe di far parte del repertorio odierno di musica da camera. Le *Cantate morali e spirituali* (1679) di Maurizio Cazzati hanno schemi in comune con le cantate profane del Carissimi e la scuola romana, con sezioni

(arie) in ritmo di tre quarti, così caratteristiche per gli aspetti modulanti della melodia.

Un riassunto finale in francese permette una piú agevole lettura di questo saggio, redatto in lingua tedesca. Sarebbe augurabile una sua traduzione italiana, rendendo così merito all'insigne musicologo céco per aver studiato e divulgato un repertorio vocale unico nella storia musicale.

FEDERICO GHISI

FAUSTO TORREFRANCA, *Giovanni Benedetto Platti e la sonata moderna con un'appendice di Fritz Zobeley e testi musicali*, Milano, Ricordi 1963 (*Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana*, Nuova serie, vol. II), pp. 420 (fino a p. 212 la parte storico-critica, da p. 213 a p. 404 le sonate cembalistiche del Platti, da p. 405 gli indici).

Soltanto dopo aver reso obbedienza al padre conseguendo nel 1905 la laurea in chimica Fausto Torrefranca, ventiduenne, poté darsi unicamente all'attività prediletta. Fra le sue mete venne ben presto a emergere la musica strumentale italiana settecentesca: una scelta su cui agirono diversi motivi, è noto, dei quali è doveroso ricordare, per il significato non contingente, l'intuizione che in quella civiltà sepolta si nascondessero valori meritevoli d'essere riportati alla luce. Tale idea, da valutare nel tempo e nel clima in cui ebbe ad agire, si impose al giovane con la forza d'un imperativo categorico ed egli intraprese una fatica formidabile per trasformarla in storia.

Sopra simile decisione peso essenziale e forse determinante rivestì l'incontro con il Platti, avvenuto nel 1907. Tre anni dopo era in parte scritto, in parte tracciato il volume *Le origini italiane del Romanticismo musicale. I primitivi della sonata moderna*, opera che sarà condotta a termine fra il 1917 e il '18 durante una lunga degenza negli ospedali militari, ma la cui pubblicazione fu da molti ostacoli ritardata sino al 1930. A causa di tali difficoltà l'autore ne proseguí la presentazione in saggi separati, iniziata nel 1910, sulla « Rivista Musicale Italiana » e la concluse nel 1927<sup>1</sup>. Del primo, apparso appunto nel 1910 e intitolato *La creazione della sonata drammatica moderna rivendicata all'Italia*, è protagonista precisamente il Platti<sup>2</sup>. Questo musicista in seguito occupò sempre nel cuore del suo storico un posto di rilievo: senza dubbio per i valori

<sup>1</sup> Quasi tutto il libro apparve così sulla R.M.I., anticipando quei saggi nella loro successione cronologica l'ordine in esso dei capitoli. Nel volume l'autore aggiunse all'inizio la *Prefazione necessaria* e i due capitoli introduttivi *L'idealità storica della musica strumentale* e *Il momento storico e l'importanza stilistica della sonata per cembalo*, e alla fine il capitolo *La Sonata italiana intorno al 1770 e la Conclusione*.

<sup>2</sup> Lo scritto si articola in tre parti: *Giovanni Platti, il grande*; *Pb. E. Bach, il piccolo*; *J. W. A. Stamitz e il Prof. H. Riemann*. Nel volume esso appare nella *Parte prima* dopo i due capitoli introduttivi cit. nella nota precedente ed apre la serie di quelli specifici; naturalmente, il Platti è personaggio principale in tutto il libro.

artistici in lui scorti dal suo patrocinatore, ma pure in quanto nel Torrefranca egli si identificava con l'originario folgorare primaverile dell'intuizione accennata; e al Platti lo studioso perseverò tutta la vita a dedicare premure, intendendo pubblicarne le sonate cembalistiche degnamente corredate di notizie biografiche, di trattazioni stilistiche e critiche.

Frutto di così lungo lavoro è questo volume, seguito dall'autore fino alle bozze e che, scomparso il Torrefranca a Roma il 26 novembre 1955, ha potuto uscire soltanto nel 1963. Nell'ultimo tratto del cammino editoriale esso è stato amorosamente sorretto da Alfredo Bonaccorsi; una cura per nulla lieve, poiché « l'autore », avverte il Bonaccorsi, « aveva lasciato punti in sospeso, riservandosi evidentemente di procedere oltre con gli accertamenti e le verifiche, come attestano anche interrogativi posti in margine » alle bozze, ma talvolta non indicando con chiarezza, per ragioni ovvie, le fonti da compulsare<sup>3</sup>. Non appaia sentimentalismo capire il rimpianto del Torrefranca costretto a separarsi da questa sua creatura: un'avventura musicologica durata quasi mezzo secolo! Tale constatazione induce ad ammirare ed insieme suggerisce pensieri malinconici...

Innanzitutto, il problema centrale, ossia le diciotto sonate plattiane riunite nel volume. Come « edizione moderna » di esse, la raccolta vien seconda, rispetto alle prime dodici, all'edizione apparsane in Germania nel 1954<sup>4</sup> ed estende perciò il contributo alla diffusione di quelle musiche. Per la prima volta sono invece offerte modernamente le altre sei sonate: di cui la XVII e la XVIII conservate rispettivamente nella biblioteca del principe Fürstenberg di Wernigerode in Donaueschingen e nella Deutsche Staatsbibliothek di Berlino, mentre le altre quattro (ossia quelle distinte come XIII, XIV, XV e XVI) risalgono alla copia che se ne procurò il Torrefranca dal manoscritto già esistente a Darmstadt, andato distrutto negli ultimi eventi bellici, e la quale dunque, per quanto oggi sappiamo, costituisce un *unicum*.

Tuttavia, anche per le prime dodici sonate la raccolta del Torrefranca si differenzia in un certo senso da quella del 1954: che per le prime sei s'è rifatta alla stampa uscite (come op. I) presso l'editore Haffner in Norimberga nel 1742 circa<sup>5</sup> e a un manoscritto della Landesbibliothek di Dresda, e per le altre sei al medesimo manoscritto, coevo all'edizione fattane alcuni anni dopo (come op. IV) pure dall'Haffner e della quale per ora non si conosce alcun

<sup>3</sup> P. 7.

<sup>4</sup> Sono le sei dell'op. I e le sei dell'op. IV, pubblicate a cura di Lothar Hoffmann-Erbrecht nella collana Mitteldeutsches Musikarchiv, serie 1, fascicoli 3 e 4 (Leipzig-Wiesbaden, Breitkopf und Härtel); tale stampa non la vedo citata nel volume del Torrefranca, del che non comprendo la ragione. L'edizione di queste dodici sonate annunciata nel 1918 per la Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane dall'Istituto Editoriale Italiano di Milano, non apparve; lo si tenga presente leggendo la voce *Platti* nell'enciclopedia M. G. G., dove la suddetta edizione mancata compare fra le *Ausgaben*.

<sup>5</sup> L'Hoffmann-Erbrecht indica: « etwa 1742 » (nel *Vorwort* al fasc. 3 cit.), mentre il Torrefranca scrive: « non oltre il 1742 » (p. 57).

esemplare<sup>6</sup>. Il Torrefranca invece ha ricorso per l'op. I anche al manoscritto di Marienthal<sup>7</sup> e per i tempi I, II e IV della sonata VIII (ossia la seconda dell'op. IV) pure al manoscritto di Donaueschingen (quei movimenti costituiscono tutto quanto dell'op. IV compaia in un'altra fonte). Sia l'Hoffmann-Erbrecht, sia il Torrefranca hanno apprestato un'edizione diplomatico-critica, giungendo a volte, com'è naturale, a risultati diversi: un argomento assai interessante, la cui trattazione rinvio a un'occasione più opportuna.

Ed ecco, del problema centrale, il punto chiave: i pregi artistici delle sonate plattiane. Il primo capitolo del volume, *Giovanni Benedetto Platti e la sonata moderna* (pp. 11-22), è un tributo d'omaggio al musicista, un encomio filtrato attraverso la macerata esperienza che sappiamo, e offre il diapason cui s'intona il libro. « In senso assoluto, » vi dichiara l'autore nelle prime righe (p. 11), « possiamo dire che G. B. Platti è uno dei più ispirati — e perciò dei più vividi — compositori strumentali del Settecento: anzi, della metà più ardente e più nobile di questo secolo, a nostro avviso, grandissimo ». Simile valutazione ritorna come un tema conduttore lungo tutto il lavoro. Le sue opere sono « degne, in gran parte, di essere attribuite ai più grandi musicisti del suo tempo, nessuno eccettuato », leggiamo a p. 42. E ancora, ad esempio: « D. Scarlatti è, insieme al Platti, il più originale dei nostri cembalisti » (p. 171, n. 1); « le musiche » del Platti « sono dominate da un'alta esigenza spirituale che, in quel momento, impera nell'animo di pochissimi artisti; e l'avvertiamo di forza pari soltanto in Vivaldi » (p. 183); « al Platti si può bene assegnare la sonata, perché in lui, e per lui, essa si trasforma e si fa moderna » (pp. 181-182).

A tali affermazioni sarà opportuno affiancare subito i giudizi favorevoli cui sono pervenuti alcuni storici in seguito alla posizione assunta dal Torrefranca circa il nostro artista: come l'osservazione del Dent che « the harpsichords sonatas of Platti and Galuppi ... are the foundation of the classical sonata type »<sup>8</sup>, il brano del Bücken, dove fra l'altro è detto che non si deve usar torto al Platti, « denn ein Markstein ist das Schaffen dieses originellen Künstlers auf dem Gebiete der Klaviermusik zweifellos »<sup>9</sup>, e, più di recente, l'articolo elaborato per l'enciclopedia musicale tedesca dall'Hoffmann-Erbrecht<sup>10</sup> e le molte pagine al Platti dedicate dal Newman nel suo libro sulla sonata classica<sup>11</sup>. Tali consensi provano che il Torrefranca ha colto una verità. Tuttavia

<sup>6</sup> Secondo il Torrefranca, la composizione dell'op. IV fu anteriore al 1745 (p. 196); la stampa avrebbe avuto luogo « um 1746 » (L. Hoffmann-Erbrecht, *Vorwort* al fasc. 4 cit.). Il ms. di Dresda contiene dunque le dodici sonate dell'op. I e dell'op. IV.

<sup>7</sup> Le sonate IV, V e VI si ritrovano pure in un manoscritto di Grimma (p. 194), che però non compare fra i testi su cui il Torrefranca ha condotto la collazione (p. 211).

<sup>8</sup> E. DENT, *Notes on Leonardo Vinci* in « The Musical Antiquary », IV (1913), p. 201.

<sup>9</sup> E. BÜCKEN, *Die Musik des Rokokos und der Klassik*, Wildpark-Potsdam 1929, Akademische Verlagsgesell. Athenaion, p. 19.

<sup>10</sup> M. G. G., vol. 10, 1962.

<sup>11</sup> W. S. NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, Chapel Hill 1963, The Uni-

egli la addita con espressioni tanto ammirative, da indurci a far subito un bagno nelle note plattiane: norma salutare, del resto, per ogni caso musicologico. Intendo un bagno in piena regola, non uno sguardo fuggevole dalla sponda o l'immersione d'un alluce...

Pure l'ascoltatore piú esigente, credo, non potrebbe non giudicare l'undicesima sonata una composizione sicuramente significativa. Le tonalità minori in cui prevalentemente si svolgono i suoi tre tempi rifulgono di bagliori patetici attraverso accenti gravi o impetuosi, immaginosa mutevolezza del ritmo, armonie intense, brusche cesure del discorso. Se forse riesce un poco inferiore nell'*allegro* iniziale, la sonata decima allinea poi un *adagio* esemplare dove agisce un inciso acefalo addirittura beethoveniano e un *allegro* finale severamente concitato in cui riappare con voce originale l'estrosità ritmica: certo, un carattere essenziale del compositore. Ad altezza pressoché uguale mi appare la quarta sonata (che, aperta da un *largo* pensoso alla Galuppi, prosegue con un *adagio* statico dal fraseggiare nobile ed ampio e conclude in un *non tanto allegro* dai modi austeri) e davvero la piú « sfranchita » e « moderna » di tutte si afferma la quattordicesima (p. 84), addirittura pianistica per taluni riguardi. Se stimo quelle le sonate migliori, in genere di altre meritano attenzione almeno singoli tempi: come l'appassionato *presto* finale della quinta, il primo *allegro* dell'ottava (denominata « fantasia ») e della nona, l'elegiaco *adagio* della diciassettesima.

Non intendo propinare al lettore punto per punto i risultati della familiarità da me acquistata con quelle opere, bensí affermare soltanto che in esse ho trovato, anzi ritrovato musica valida riavvicinandole con spirito immune per quanto possibile da ogni musicologica suggestione. Tuttavia alquanto arditamente sembra l'accostamento per statura artistica a un Domenico Scarlatti, a un Vivaldi. Sì: buona parte di queste pagine plattiane sorprende e prende; se non che il superamento dei fatti linguistici in un risultato d'arte non mi si impone con la categoricità di una fra le splendide sonate scarlattiane, di uno fra i massimi concerti del prete rosso. Nel Platti ci sentiamo vicinissimi alla meta suprema, a volte par quasi di toccarla, ma tosto un sottile diaframma impedisce il costituirsi delle « divine proporzioni ». Sulla lunghezza, come si direbbe in termine sportivo, Giovanni Benedetto mi suona lievissimamente scarno e angoloso rispetto alla piú musicale musicalità.

La mia opinione, naturalmente, potrebbe rivelarsi un errore affermandosi queste sonate nella schietta pratica esecutiva, come del resto auguro loro. Comunque, siamo alla presenza d'una figura importante nel nostro ricco odéo settecentesco, e non per una semplice questione di forma tristrofica. Un intimo tormento pervade molte fra queste pagine e, per noi posteri, sembra orientarle verso il « classicismo » pianistico; in tal senso, si può senz'altro collocare de-

---

versity of North Carolina Press, pp. 365-373. Un cenno al Platti delle opere « conservatrici » appare nell'altro volume del Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, ib., 1959, p. 265.

gnamente il Platti alle origini della sonata « moderna », lasciando al tempo il compito di chiarire quanta forza vibri ancora nella voce di lui.

I frutti del lavoro mirabile condotto dal Torre Franca per il suo ' pupillo ' occupano quasi la metà del volume. Innanzi tutto, a seguito delle ricerche su *La stirpe dei Platti* (pp. 23-28), l'autore riafferma di poter supporre per lui, pur nato a Venezia<sup>12</sup>, un'ascendenza bergamasca<sup>13</sup>. Circa *La data di nascita* (pp. 29-36) viene riproposto il periodo « intorno al 1690 »<sup>14</sup> e respinta la notizia, contenuta nell'atto di morte, che al momento del decesso (11 gennaio 1763) il Platti contasse 64 anni; *musicus aulicus* del principe vescovo Johann Philipp Franz di Schönborn già nel 1722 con uno stipendio « eccezionale », ragiona il Torre Franca, egli non poteva avere nel 1722 un'età di soli 23 anni circa. Altri fatti sono recati a convalidare la tesi: come i numerosi lavori composti non oltre il 1725 e taluni loro tratti fra corelliani e scarlattiani<sup>15</sup>. Certo, l'opera del Platti presenta disparità notevoli di tendenze e inoltre le sonate apparse intorno al 1742 portano l'indicazione di op. 1<sup>16</sup>, per cui l'Hoffmann-Erbrecht anche ha supposto nell'autore delle sonate per cembalo un figlio di un Platti cui si debbano i lavori sopra accennati<sup>17</sup>. In ogni modo, queste pur necessarie indagini non infirmano il significato del Platti « pre-classico ». Le notizie su *La vita e la famiglia* (pp. 37-50) le lascio alla curiosità di chi voglia addentrarsi nei molti problemi posti dall'esistenza di Giovanni Benedetto. La copiosa messe di documenti e di ipotesi può venire così riassunta: emigrato nella Franconia non dopo il 1722 e sposatosi a Würzburg il 4 febbraio 1724, egli dimorò almeno quarant'anni in Germania, risiedendo a Wiesentheid e soprattutto a Würzburg, dove giunse a morte nel 1763; i suoi discendenti in parte rimasero a Würzburg, in parte si spostarono a Mülhausen.

*Le composizioni superstiti e la loro cronologia* sulla base di documenti « esterni » sono l'oggetto delle pp. 51-62, che però trattano essenzialmente delle opere I e IV. Addito come fondamentali la notizia che l'op. I e l'op. II (sei concerti per cembalo) furono esposte alla fiera di Pasqua a Lipsia nel 1743 (pp. 55-56) e la deduzione che il manoscritto di Dresda, contenente fra l'altro (e proprio all'inizio) le dodici sonate plattiane delle opere I e IV, « fu scritto prima del 1740, in più riprese » (p. 60); ma il Torre Franca si riserva di ritornare sulla cronologia di tutte le sonate per trattarne attraverso confronti stili-

<sup>12</sup> Secondo una testimonianza del 1746 (p. 28).

<sup>13</sup> Come aveva scritto nelle *Origini italiane del Romanticismo musicale* (p. 437); quell'ipotesi si ripresenta ora, appoggiata però su parecchi dati, non definitivi, ma suggestivi.

<sup>14</sup> Come già nella voce sul Platti elaborata dal Torre Franca per l'Enciclopedia Italiana; l'Hoffmann-Erbrecht indica invece « um 1700 » nell'enciclopedia M. G. G.

<sup>15</sup> Probabilmente il Torre Franca ha pensato qui ad Alessandro Scarlatti.

<sup>16</sup> Ma al Torre Franca non riesce strana la « tardiva messa in valore del Platti, da parte di un editore tedesco, soprattutto per questa ragione: ch'egli visse entro una ristretta regione, e in una corte secondaria, e quasi famiglia di una grande casata » (p. 54).

<sup>17</sup> L. HOFFMANN-ERBRECHT, *Deutsche und italienische Klaviermusik zu Bachzeit*, Leipzig 1954, Breitkopf und Härtel, p. 82.

stici. In *Testimonianze di contemporanei* (pp. 65-88) dapprima riecheggiano giudizi settecenteschi sul veneziano, a prova della buona fama da lui goduta in vita (J. A. Hiller: le « dodici sonate incise in rame... meritano... di essere apprezzate » [p. 65]; Julius Stockhausen: Platti « è... tra i buoni » [p. 66]). Da qui il Torrefranca prende l'abbrivo per considerare la fortuna del gusto strumentale italiano nella Germania cattolica intorno al 1740 e distingue (p. 72) i vari indirizzi di esso: uno risalente al Vivaldi giovane, un altro « già lanciato... alla conquista dell'espressione massima, drammatica o no, della massima concentrazione e della estrosa libertà di struttura » e, terzo, l'albertino o premozartiano. Al secondo indirizzo, che avrebbe avuto origine press'a poco nel 1730, appartiene buona parte delle sonate plattiane, precisa il Torrefranca, pure alle quali si sarebbe riferito Ph. E. Bach allorché scrisse dell'altissimo stile musicale manifestatosi ai tempi della sua prima giovinezza (1735-'40; p. 76). Giovanni Benedetto, prosegue il Torrefranca, concepì queste sue sonate almeno in parte per il clavicordo nel desiderio di cantabilità sia per i movimenti lenti, sia per quelli rapidi, e fu così « un precursore del clavicordismo tedesco nella sua totalità » (p. 79); l'affermazione è sostenuta sulle *maniere* da clavicordo riscontrabili nel manoscritto di Dresda e nella stampa delle prime sei (il termine *clavicembalo* designava allora gli strumenti a corda a tastiera in generale e non costituisce una prova contraria alla tesi or ora accennata il ritrovarlo in testa a sonate plattiane). Tale proposta d'un clavicordismo italiano anticipatore di quello tedesco, oso affacciare, mi sembra però bisognosa d'un ripensamento. Infine, una conclusione ragguardevole: il musicista Christoph Graupner, cui si deve il distrutto manoscritto *unicum* nel quale comparivano le quattro sonate plattiane XIII-XVI, divenne cieco nel 1750: anno limite, dunque, per la nascita di esse, posta però dal Torrefranca tra il 1736 e il 1745. Questi lavori denunciano un accostamento al gusto albertino, mentre delle prime dodici sonate qualcuna risalirebbe « ai primissimi decenni del secolo »; lo suggeriscono opportuni rilievi musicali.

*Il clima delle idee e degli stili durante la vita di G. B. Platti* viene ampiamente ricostruito nel vivace ed ampio capitolo successivo (pp. 89-116). La precedenza del Platti rispetto a Ph. E. Bach circa la creazione della sonata « moderna » è ripresa e sostenuta con armi e con intonazioni nuove o rinnovate, in relazione al mutato ambiente cui il Torrefranca si rivolge. Infatti, egli ammette, « la scuola germanica — assai più obiettiva, nei suoi odierni capiscuola, di quanto non ritenessimo nel furore polemico contro il Riemann — ha oramai abbandonato l'insostenibile posizione intorno al caposaldo amburghese »; d'altronde « Ph. E. Bach ha i suoi meriti, quando li ha », si afferma poche righe dopo; « matura tardi e matura rinnegando le predilezioni della sua giovinezza, i primi principi del suo sviluppo; ma, a suo modo, matura bene » (p. 96). La leggenda di Ph. E. Bach, incalza il Torrefranca, sorse nella musicologia tedesca per spiegare la gloriosa fioritura « classica », invece indubbia splende « la priorità italiana » nella creazione della « moderna » sonata. E lo studioso sottopone a una serrata critica il noto problema sulle date di composizione e di pubblicazione, le seconde quasi tutte assai lontane dalle prime, delle

sonate per cembalo di Ph. E. Bach, dichiarandosi « in diritto di pensare che, nella maggior parte dei casi, l'autore abbia ritoccato, se non riveduto a fondo, quelle composizioni per le quali egli indica una data troppo anteriore alla stampa », anche se non aveva in animo « maliziose falsificazioni autobiografiche » (p. 92). Escluso così il merito « cronologico », è giudicata la personalità del Bach berlinese, la quale al Torre Franca appare in disagio fra il bisogno di non imitare piattamente e una forza creativa limitata, di corto respiro. Dopo la dichiarazione d'aver fatto più volte « onorevole ammenda di tutte le insolenze che i propri vent'anni hanno scoccato e i trenta, durante la grande guerra, avventato con violenza ancora maggiore », il Torre Franca definisce il volume « la sua nuova edizione, di schietti rivoluzionari della storia musicale: edizione riveduta e corretta, soprattutto nel tono, ma immutata nelle idee essenziali », e invita gli avversari a emendarsi « di quella incomprendione che hanno sempre gelosamente coltivato, nello studiare l'arte italiana del Settecento, formulando insolenze non meno sfreccianti e brucianti..., ma prive di ogni vera sostanza » (p. 98). D'accordo: all'inizio del Novecento e magari ancora un quarto di secolo dopo, una sonante presa di posizione su questi problemi poteva apparire strategicamente necessaria; oggi però l'atmosfera mi pare assai diversa. In secondo luogo, se il Platti è un musicista valido, nulla pesa sul merito di lui, mi sembra, se Ph. E. Bach sia o non sia un compositore di pregio. Infine un artista, in un certo senso, sempre è debitore al passato, ma la propria statura artistica la deve unicamente a se stesso; a meno di trattare la storia musicale quale pura morfologia della musica: nel qual caso, la priorità spetta sicuramente ... ad Adamo.

Con vigoroso respiro il Torre Franca affresca in seguito la polemica vivissima in Germania sulla metà del Settecento intorno agli stili musicali italiano e francese, l'ammirazione dei Tedeschi verso di noi e insieme il bisogno e la coscienza loro di affermarsi in uno stile *misto* nazionale, dove la suggestione della musica nostra ebbe grande gioco. Numerose testimonianze vengono recate al proposito, efficacemente lumeggiando il complesso viluppo di azioni e reazioni da parte dei Tedeschi verso i compositori italiani, « esuberanti, magnifici, vivi, espressivi, profondi e di concezione elevata; un po' bizzarri, liberi, arditi, insolenti, ridondanti e, nella battuta, di quando in quando trascurati », e tuttavia artisti che « cantano, incantano, inteneriscono, commuovono e sono ricchi d'invenzione »: così il Quantz nel 1752<sup>18</sup>. Questa è l'essenza dal Torre Franca ravvisata nel Platti, « l'arte senza pace » e, dunque, vera (p. 113); ed egli passa a cogliere con esame capillare i *Lineamenti dell'arte plattiana* (pp. 117-142). Non è possibile seguirlo passo passo e d'altronde le sue osservazioni, se compendiate, perderebbero troppo della loro efficacia. Mi restringo quindi a sottolineare i tratti salienti del Platti: « un'irruente elementarità ritmica... senza rigidità né durezza » negli *allegro* e nei *presto* (p. 120), che supera la quadra-

<sup>18</sup> J. J. QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, a cura di Arnold Schering, Leipzig 1906, Kahnt, p. 253; la traduzione è a p. 103 nel volume del Torre Franca.

tura (p. 129) ed è feconda in estrose trovate, in sbocchi segreti (ecco l'impressionismo ritmico: ritorna la definizione coniata dal Torrefranca degli anni giovanili; p. 140), e negli *adagio* « il senso della notte calma e malinconica, serena e pur trepida e tutta animata da canti in sordina che appena si fanno sentire e già sono scomparsi, come riassorbiti dall'oscurità » (p. 135). L'esgesi del critico ancora una volta si rivela fedele a se stessa: la « poesia » rivissuta in chiave di poesia<sup>19</sup>; una confidenza piena con i fatti musicali avrebbe evitato qualche distacco dalla realtà senza nuocere al suggestivo calore dell'interpretazione.

Dopo aver esaminato con speciale attenzione *Il motivo d'apertura* (pp. 143-150), concludendo che se « di rado ha sostanza di tema protagonista », esso riveste invece « potente funzione strutturale, e, quanto all'espressione, quasi sempre carattere aforistico » (p. 149), l'autore si sofferma profondamente sui rapporti tra G. B. Platti e i *contemporanei minori* (pp. 151-178), ossia Ferdinando Pellegrini, ben disinvolto nel plagiare e perfino nell'appropriarsi opere altrui, Mauro D'Alai, « un bel musicista, capace di scrivere musiche fluide e solide, calde e meditate » (p. 162), G. B. Draghi, lo Zipoli e Giuseppe Maria Buini, un compositore « che... offre punti di riferimento veramente interessanti » (p. 164). Il capitolo è un saggio singolare in investigazione, cronologia e linguistica musicale risolte fervidamente così da riuscire attraenti, secondo la riconosciuta virtù del Torrefranca; il Platti certo emerge su quei contemporanei, che in parte hanno punti di contatto con lui. Infine la *Conclusion* (pp. 179-188) saporosamente sintetizza i capisaldi del pensiero ond'è permeato il volume, riconfermando il nostro settecentista « capace di trasfigurare, con un semplice tocco, i vecchi modi e gli stampi tradizionali » (p. 187) e al tempo stesso originale anche per « straordinarie anticipazioni romantiche » (p. 188). Integrano il lavoro la *Ricognizione bibliografica* (pp. 189-200), ossia l'elenco delle opere plattiane e degli esemplari conservati con annotazioni bibliologiche su questi, e un'*Appendice* (pp. 201-210) sul casato degli Schönborn, « per la Germania ciò che il nome dei Medici è per il mondo » (p. 203): uno scritto solidamente elaborato da Fritz Zobeley.

Ritengo utili alcuni rilievi, questa pubblicazione avendo l'importanza e la bella veste proprie ai volumi della collana I.M.A.M.I. (tralascio però qualche lieve appunto alla parte tipografica). Il Vivaldi è nato nel 1678, non nel 1669 (p. 110); se l'inesattezza è stata conservata perché nel testo del Torrefranca ha un suo significato, si poteva tuttavia inserire una nota rettificatrice. Nella proposizione « gli accenti che Vivaldi troverà, forse per primo » (p. 141), quel futuro mi suona male, essendo argomento del discorso la « sensibilità sonatistica » al momento in cui il Platti passò di vita (1763). Nell'esempio musicale a p. 171 occorre, al primo ritornello, i segni di 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> volta per non far credere a un'inesistente battuta ternaria. La dizione « all'ottava »

<sup>19</sup> Il Torrefranca intendeva il proprio compito come una sintesi fra l'erudizione e l'illuminazione critica; si veda il suo scritto *Musica e storia della musica* in « Acta musicologica », anno IV, n. 1 (gennaio-marzo 1932), pp. 1-4.

per avvertire che un tema omofonico procede raddoppiato all'ottava non è chiarissima (p. 146). Quanto all'edizione delle musiche, perché non si sono numerate le battute di cinque in cinque, indicazione tanto pratica anche se forse un poco inelegante in una stampa così pregevole? E, sempre in riguardo alle musiche: a p. 265, accollatura prima, battuta seconda: il terzo quarto della mano sinistra non è incolonnato esattamente; a p. 278, accollatura terza, battuta quarta: non può essere citato il testo dello Haffner, non conoscendosene oggi, abbiamo visto, alcun esemplare.

Quest'opera, pur tanto fresca di spirito, è il testamento d'un uomo che, vissuto per la propria disciplina, al momento del distacco aveva oltrepassato la soglia dei settant'anni. Le generazioni meno avanti nell'età e tanto più quelle giovani, variamente inesorabili, non possono concordare con lui sopra ogni punto; anche la storia musicale ha una propria vita. Come sempre per ogni scritto del Torre Franca, con autorevole esempio « interpretazione poetica » ed « erudizione » si sono fuse per osmosi, nel volume, in un risultato personalissimo; l'autore ha ripensato, riaffermato, rinnovato, corretto sue idee, porgendole nell'inconfondibile prosa elegante e scoppiettante, qui però ancor maturata per un attentissimo vaglio del contenuto e della qualità. Come sempre in frutti così singolari, il significato del libro anche trascende il compito specifico di esso, si trasfigura in una vigorosa affermazione di gusto e di costume. Sul riconoscimento di questi valori immagino favorevole il suffragio d'ognuno. Per parte mia, confesso che di fronte a tali risultati (mi perdonino i colleghi!) quasi quasi rimpiccioliscono un poco le questioni musicologiche...

FEDERICO MOMPOLLIO

L. FEININGER, *Catalogus Thematicus et Bibliographicus Joannis De Georgiis Operum Sacrorum Omnium*, Trento 1962, Societas Universalis S. Ceciliae (*Repertorium Liturgiae Polychoralis*, I), pp. 156 + *Supplementum I*, ibidem 1965, pp. 16.

L'attività che Don Feininger svolge da anni con rigoroso metodo e passione instancabile per lo studio e la raccolta fotografica della musica sacra cattolica (con particolare riguardo alla scuola policorale romana dell'età barocca) offre qui un primo risultato di sintesi bibliografica di un impegno che non è azzardato definire eccezionale.

Come indica il titolo, è questo il catalogo tematico-bibliografico delle opere sacre di Giovanni Giorgi (o De Giorgi), musicista e sacerdote d'origine veneta, maestro di cappella a S. Giovanni in Laterano a Roma (1719-25) e della cappella reale di Lisbona (fino alla morte, 1762).

Il complesso delle opere elencate, pervenutoci esclusivamente per via manoscritta e senza un ordinamento cronologico o comunque previsto dall'autore, è stato suddiviso secondo i generi e la destinazione liturgica: messe (o più propriamente: *ordinarium missae*), gradual, offertori (cioè *proprium missae*),

antifone, salmi (compresi i *cantica*: Magnificat, Te Deum, ecc.), inni, responsori (in altre parole le varie parti dell'Ufficiatura) e, infine, mottetti. Un'ulteriore articolazione è secondo il numero delle voci; all'interno di ciascuna suddivisione secondo quest'ultimo principio la successione è per tempi liturgici (distinti in *de tempore* e *de sanctis*) per i graduali, offertori e responsori; è alfabetica per tutti gli altri generi.

Il raggruppamento sistematico per generi subisce un'eccezione per le opere composte e conservate a Lisbona che vengono elencate a parte (*Appendix I*). La contraddizione non è in realtà grave poiché, in fondo, l'ordinamento del catalogo è quello stesso — secondo esigenze liturgiche — che in sostanza si riscontra negli archivi romani (S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore) in cui si conserva la maggior parte delle opere del Giorgi. Anzi va senz'altro osservato che il rispetto dei nuclei quali storicamente si sono determinati è spesso premessa indispensabile per poter stabilire l'autenticità dell'attribuzione, per il riconoscimento della grafia autografa, per l'identificazione e la classificazione dei copisti. Tutte cose che, per chi debba compiere indagini sulla musica dell'età barocca, pongono spesso problemi di ardua od impossibile soluzione proprio per il frequente smembramento delle unità archivistiche originarie. Del resto, un comodo ed opportuno indice alfabetico posto in fondo al volume facilita il rapido reperimento di ogni composizione.

Di ogni brano elencato viene dato un ampio *incipit* di ogni voce o parte strumentale; di seguito poi a ciascuna delle sezioni o generi, viene data di ogni singola composizione l'indicazione della fonte o delle fonti, con la specificazione se si tratti di partitura o parti staccate, autografe o in copia e con le precise diciture od eventuali didascalie originali.

Accessorio al catalogo vero e proprio, ma di notevole interesse in sé e per sé, è l'*Inventario delle carte di musica, e libri stampati, che si conservano nell'Archivio della Sacrosanta Basilica di Santa Maria Maggiore di Roma, fatto l'anno 1761* pubblicato integralmente come documento I. Esso naturalmente figura qui per il particolare significato documentario e bibliografico che esso ha per l'opera del Giorgi (risultandovi elencate, tra l'altro, numerose sue opere oggi mancanti); ma a nessuno sfugge l'utilità che esso ha come fonte d'informazione per quell'Archivio ancor oggi esistente e di cui non si possiede alcun catalogo o descrizione altrimenti accessibile.

Con questo volume si apre una nuova serie, il *Repertorium liturgiae polychoralis*, nell'ambito dell'imponente complesso di edizioni dedicate alla musica policorale romana da Don Feininger. Oltre che pratico sussidio a queste, esso è destinato a svolgere la funzione preziosa di strumento di lavoro indispensabile per tutti coloro che dovranno avventurarsi negli ancora numerosi archivi ecclesiastici romani e dell'Italia Centrale fin qui non esplorati.

La modestia di cui l'Autore fa professione con le prime parole della prefazione (*Nemo finem dierum suorum praescire potest, nec fas est opus maturum propter metum immaturitatis longius a publicatione detinere. Immo, videtur potius praesumptio, singulum hominem opus a semetipso perficere velle, quod quoad speciem et molem vitam et vires unius hominis longe excedit*),

non tragga in inganno sulla esemplarità del lavoro compiuto. Le opere bibliografiche sono destinate per loro natura ad un incessante travaglio di perfezionamento e d'integrazione. L'Autore stesso offre nel *Supplementum I* un primo contributo aggiuntivo, frutto di reperimenti soprattutto nella Biblioteca del Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma. L'invito però è implicitamente rivolto a tutti; auguriamo che venga fruttuosamente raccolto, mentre attendiamo la continuazione di questo Repertorium così felicemente iniziato.

OSCAR MISCHIATI

P. BERRI, *Paganini - Documenti e testimonianze*, Genova 1962, Sigla Effe, pp. 189.

La sorte 'musicologica' è stata finora piuttosto capricciosa per Nicolò Paganini. Da un lato, disavventure e ostacoli di natura pratica hanno impedito una maggiore indagine sul compositore, eccettuati pochissimi casi di singoli studiosi. D'altro lato, forse anche a cagione di quelle remore e indubbiamente per il fascino quasi mitico dello straordinario genovese, ci si è rivolti fervidamente alla eccezionale vita di lui, frugandovi ovunque fosse stato possibile e riuscendo a volte ad illuminarla con risultati addirittura microscopici: per cui oggi ne conosciamo aspetti anche fra i più terrestri ed umili.

Secondo taluni, per vero, la conquista delle molte opere paganiniane ancora irraggiungibili o quasi non muterebbe gran fatto il giudizio, da essi avanzato, che Paganini solo poche volte abbia conseguito mete notevoli, e cioè nei *Capricci* e, ad una certa distanza e in maniera disuguale, nei concerti. Tale opinione, da me condivisa fin dal tempo lontano di un mio giovanile peccato musicologico, s'è in me rafforzata allorché mi si offerse la felice possibilità di leggere anche molto Paganini, già conservato nella splendida raccolta Wolffheim. Tuttavia, è onesto riconoscere come si debba procedere ancora parecchio per giungere alla vetta d'una vera critica paganiniana, libera tanto dall'intolleranza di chi rifiuta il « parlar male di Garibaldi », quanto dalla sommarietà sbrigativa di chi, al polo opposto, vede in Paganini solo un bazar di luoghi comuni. In conclusione, il problema Paganini nel suo significato più intimamente musicale non ha ancora avuto e non poteva avere fino ad oggi il solutore che si impegnasse a fondo su tutti i fronti. Per intanto, ecco gli appassionati ricercatori nella vita inimitabile di Nicolò; intendo i ricercatori esemplari, ovviamente, non la letteratura paganiniana equivoca e deteriore, romanzesca e facilonia, che vorrebbe spacciarsi per valida.

Fra essi ha di recente ancora accresciuto i propri meriti Pietro Berri, il medico ligure ben noto nel mondo della cultura musicale per la competenza in materia discografica e, appunto, per il lungo e continuo amore al conterraneo. Ho dinanzi a me il suo volume *Paganini - Documenti e testimonianze* e sei articoli apparsi successivamente: *In memoria di Zdeněk Vř-*

borný, il musicologo cecoslovacco tutto dedicato alla causa paganiniana (rivista *Genova*, XLIII, 12, dicembre 1963, pp. 28-30), *La condanna di Paganini* (rivista *Rapallo*, VI, 2, marzo-aprile 1963, pp. 9-12), *Gli autografi paganiniani di Novara* (nel *Bollettino storico per la provincia di Novara*, LV, 1964, pp. 29-38), ancora *Gli autografi paganiniani di Novara*, una ripresa approfondita e ampliata dell'argomento precedente (rivista *Genova*, XLIV, 5, maggio 1964, pp. 30-34), *Paganiniana VII* (nel *Bollettino ligustico*, XVI, 1964, pp. 69-78) e *Il « caso Paganini »* (rivista *Liguria*, XXXII, 5, maggio 1965, pp. 13-16). E non si tratterà forse di tutta l'opera paganiniana del Berri dal 1962 in poi; in ogni modo, non intendo qui elencare, bensì rilevare come ogni scritto di lui su Paganini, anche il breve articolo, aggiunga sempre un tassello alla retta conoscenza biografica e umana del genovese, costituisca almeno una pietra per la difficile costruzione del vagheggiato edificio. Penna brillante, incisiva e sintetica, la sua, sempre tende a una conquista, non ricanta oziosamente, non dorme sugli allori. Il sognato studioso perfetto di Paganini dovrà fare i conti con questo medico, non potrà ignorarne alcuna pagina e dovrà ringraziarlo più volte.

Ovviamente, nella citata messe, il volume è l'apporto di maggior rilievo. Giudichi il lettore. Innanzi tutto, un capitolo sopra *Un testamento inedito* di Paganini, una carta che, se non reca fatti storicamente nuovi, riconferma il fortissimo affetto di Nicolò verso l'unico figlio e rafforza la conoscenza dell'uomo. Il Berri, che dalla professione è portato a considerare acutamente il tema assai ricco dei malanni paganiniani, tratta in seguito del mancato viaggio in Russia, viaggio tanto desiderato dal virtuoso, in aperto contrasto con la sua proverbiale 'freddosità', e reso impossibile appunto dalle peggioranti condizioni fisiche di lui; quindi, sempre nel secondo capitolo, si sofferma sul culto oggi goduto da Paganini in Russia e al proposito pone, più che non risolva, problemi, al di là naturalmente del puro fatto musicale. La mutevolissima figura di Paganini offre in continuazione spunti contrastanti, per cui non si può certamente definirlo quella d'un giacobino o d'un anticlericale, pure se tali furono alcuni suoi atteggiamenti. A Mosca nel 1960 si esaltò in Paganini anche « il grande anelito di libertà » e forse queste parole possono aiutare nella ricerca d'una soluzione, mentre rivelano ben scarsa conoscenza dell'uomo.

Ecco poi dedicato il terzo capitolo a *Testimonianze e contributi elvetic* (per vero limitati e in genere imperfetti, a parte qualche interessante ricordo del tempo paganiniano) ed il quarto ad *Altre testimonianze ignorate*, pure coeve a Nicolò. Qui il libro del Berri raggiunge il proprio vertice. La prima voce che per merito suo risuona è quella dell'irlandese lady Morgan, voce poco benevola anche perché suggestionata da preconcetti verso gli Italiani, e forse da una istintiva reazione al successo allora ottenuto da Paganini in Irlanda; la seconda, invece, del celebre Jean Pierre David, ha metaforicamente il valore d'una scultura di questo grande artista, è un quadro libero, schietto, potente d'un Paganini violinista di fuoco e creta dolorante.

Dopo un ricco studio su *Ricette e « segreti » di Paganini* (i « segreti » sono semplicemente ricette degne di mediconi), il volume termina con *Una strana*

*visita a Pammatone*, quella compiuta cioè da Paganini in Genova ai colerosi il 27 agosto 1835: un quadro allucinante, intessuto di fatti rigorosamente storici.

La strada maestra della storia musicale, lo sappiamo, passa per le opere musicali e unicamente per queste. Tutte le vie che in vario modo la affiancano e la incrociano non debbono venire scambiate con essa; ma riescono preziose e indispensabili in quanto la servono e il loro compito non dev'essere affatto misconosciuto, se pure entro la suddetta gerarchia. In altre parole, si può servire alla storia della musica su molti cammini. Per una di quelle vie procede l'attraente volume del Berri, che vi dà nuova prova come scrittore agile ed essenziale, come espositore scrupoloso di fatti e nemico di vuote fantasticherie, alle quali il tema tanto si è prestatato e, purtroppo, ancora si presta. Il libro arricchisce saporosamente, in un senso che vorrei definire morale, il caso Paganini e validamente riafferma la necessità di affrontare una buona volta la strada maestra.

FEDERICO MOMPHELLIO

*Chigiana*. Rassegna annuale di studi musicologici edita a cura dell'Accademia Musicale Chigiana in occasione delle « Settimane Musicali Senesi », nuova serie n. 1, Firenze 1964, Olschki.

Il primo numero di « Chigiana », apparso nel 1964, reca opportunamente l'indicazione legittima e necessaria di un'eredità, di una filiazione diretta: volume XXI e primo della nuova serie per la XXI « Settimana musicale senese ». Scheda preliminare ma anagraficamente rilevante e subito significativa, a suggerire l'antefatto ampio, quasi la lunga gestazione dell'annuale rassegna musicologica. Accademia Chigiana e Settimane senesi sono insomma i padri diretti ed onorati di questa degnissima pubblicazione che s'inserisce in una tipica tradizione culturale toscana, secondo un privilegio elettivo — vogliam dire — che questa regione riesce a non smentire mai, ricordando la civiltà critico-letteraria ed artistica che a tutt'oggi si fregia di riviste e miscellanee vive e militanti: per non aggiunger subito che, come toscani sono i padri, d'identica estrazione sono molti suoi padrini.

Antefatto, dicevamo: è indubbio, proprio ad assicurarne dignità e pregio quello che subito sorprende ogni lettore nuovo o novizio, ogni colta persona insomma che s'accosti a neonata rassegna), che « Chigiana » può vantare più d'ogni altra raccolta di studi musicologici un lavoro organico e circostanziato d'officina, una fase preparatoria articolata, una lealtà d'intenti tanto più autentici quanto più modesti ovvero non appariscenti. Tutta questa premessa operosa trova dunque un suo premio nella nuova rassegna, che di per sé ripaga i venti precedenti volumi dell'Accademia Chigiana con attributi d'organicità e di coordinazione tenacemente esemplare. Solo ora, si vuol dire, si ha la completa visuale delle ricognizioni particolari della geografia musicale d'Italia in precedenza composta come per progressive annessioni: dalla scuola veneziana (III, 1941) a

quella romana (X, 1953), dai musicisti toscani (XI-XII, 1954-55) a quelli emiliani (XIII e XV, 1956 e 1958), dai lombardi (XV, 1958) ai piemontesi e liguri (XVI, 1959). Non senza dimenticare certe individuazioni, insistenti e rilevate, di musicisti nostri, certe identità riscattate e riguadagnate progressivamente fin dalle prime pagine di quei numeri unici: in primo luogo Vivaldi, che aprì proprio le pubblicazioni annuali nel 1939, ritornò dieci anni più tardi (VI, 1949), frammentandosi in scritti particolari apparsi durante un ventennio, dal 1941 al 1961; quindi A. Scarlatti, introdotto da Alfredo Casella nel 1940 e quindi recuperato difformemente fino ai più recenti studi di M. Fabbri e di C. Terni (1960 e 1963, rispettivamente); ed infine Verdi a cui venne dedicato nel 1951 un intero fascicolo (VIII) e, a partire da un decennio più tardi, una serie di studi di Gino Roncaglia sul « Falstaff » e sulla produzione sacra. L'elenco di compositori italiani via via si estende, raggiungendo Pergolesi e Galuppi, Traetta e Leo, Boccherini e Cherubini, Bellini e Donizetti, Mascagni e Zandonai, Respighi e Perosi; non senza un particolare riguardo, così opportuno nella situazione di abbandono o d'indifferenza puntualizzato da svariate storie musicali nostre, allo strumentalismo italiano dell'Ottocento, che nel numero XVII (1960) sembra richiedere una legittima quanto nuova ed obiettiva valutazione. E va aggiunto come l'*iter* comprendesse, proprio muovendo dal riscatto di tante regioni musicali italiane, autori misconosciuti o resuscitati: cosicché l'indice nominale si accresceva e con esso la quantità di contributi in ogni volume viepiù arricchito e maggiorato di pagine. L'esempio più probante di quest'espansione saggistica ed informativa, ed insieme l'attuazione di un indirizzo stabilizzato e concretato, era fornito dal volume XIX (1962), articolato in due sezioni complementari di scritti celebrativi e di vari contributi critici; ove dunque, con più chiarezza che in passato, venivano ad evidenziarsi le due principali strade virtualmente o meno percorse ed esperite. La prima di esse, quella celebrativa, era strettamente connessa alle manifestazioni musicali dell'annuale Settimana senese, sempre intesa, come si leggeva nella prefazione di quel volume, a rivalutare il patrimonio storico-artistico italiano ed altresì a « far conoscere le opere rimaste ingiustamente ignote al grande pubblico ». Ma accanto ad autori poco frequentati, ecco comparire il « consueto » concerto di Vivaldi « di cui Siena ha sempre tenuto a mantenere vivo il culto e la conoscenza sempre più profonda dell'opera sua grande », proprio posto vicino ai molti ritratti doviziosamente collezionati soprattutto da quell'attivo giustiziere e da quell'acuto giudice che è Mario Fabbri ed accanto ai moltiplicati *particolari* recati a compositori più noti, da Geminiani a Tartini, da Bononcini a Giardini: ad assicurare insomma una continuità di intenti ed una coerenza di temi e di propositi sollecitata anche dal successo e dall'accresciuta importanza che le Settimane senesi conseguivano nel quadro delle maggiori manifestazioni artistiche nazionali, sottolineata giustamente da un più attento e diffuso corredo pubblicistico e critico.

Coerenza e continuità di intenti che, com'è proprio d'ogni rivista o raccolta, consegue un'opera ed una direttiva redazionale precisa. Ma si dovrebbe anzitutto ricordare, a questo proposito, quell'eccezionale figura del conte Guido

Chigi Saracini che rese possibile, con la sua animata e sempre entusiastica attività, insieme al Festival senese, una vera *parata* collettiva della musicologia italiana. Il tema non ci compete: piuttosto metterò conto di ricordare qui sommariamente l'opera redazionale svolta *amore ac silentio*, durante il primo decennio delle Settimane, da Arturo Sebastiano Luciani, cui si affiancò preliminarmente il Casella (1939-40). Al Luciani, che fu l'ispiratore altresì di una concomitante iniziativa, quella dei « Quaderni dell'Accademia Chigiana » (apparsi dal 1942 in poi), successe degnamente Franco Schlitzer nel 1950 che ne proseguì l'opera in entrambi i settori: ossia curando per cinque anni i numeri unici e proseguendo la serie dei Quaderni anche con personali contributi. A lui si affiancò nel 1955 come curatore del XII volume Adelmo Damerini, che a sua volta ebbe a collaboratore consentaneo e validissimo Gino Roncaglia, l'anno appresso. Sono questi due studiosi, curatori degli ultimi otto volumi (XIII-XX, 1956-1963) ad aver non proprio promosso quanto stabilizzato un orizzonte sistematicamente più vasto alle Settimane senesi: diciamo, non tanto orizzonte geografico (già in precedenza indagato con volumi su scuole e compositori particolari) quanto cronologico: superando cioè l'ambito bisecolare (Sei e Settecento) che per lo più condizionava le indagini e gli incontri musicali precedenti. E una scorsa all'indice preciso e ben articolato che il Fabbri ha accuratamente compilato nel volume XX (1963) ci potrebbe accertare come le epoche precedenti e susseguenti ai predetti secoli, siano quasi tutte di trattazione recente, da un decennio in avanti.

Espansione di temi, già accennammo prima, che corrispondeva altresì ad una maggior organicità di lavoro, ad una più attenta elaborazione di argomenti di interesse musicologico: svolti da un accresciuto numero di collaboratori ove gradualmente venivano annoverate le più illustri presenze della musicologia italiana. Agli incrementati indici d'autori e di soggetti, conseguiva una nuova strutturazione dei numeri unici, stabilmente distribuita in una sezione relativa alle celebrazioni programmate nella Settimana in corso ed in un settore di studi: il che si può agevolmente notare nel più diretto antecedente della rivista « Chigiana », costituito da quel ponderoso volume XX che associa al binomio redazionale Damerini-Roncaglia l'opera di coordinazione compiuta dal Fabbri. Era un chiaro passaggio di consegne, questo: sempre cauto ed ordinato, sempre informato allo spirito ed al carattere dei precedenti numeri unici, secondo un rispettoso rinnovarsi di tradizione e di indirizzo: quello che comportava, con l'ampliato raggio di temi, l'avvicinarsi più fitto di specialisti e di valenti studiosi nella collaborazione; quello che accomunava veritieri maestri e sicure presenze musicologiche (quali Torrefranca, Damerini, Bonaccorsi, Roncaglia, Della Corte, Barblan, Mompellio, Ghisi, Ronga, Sartori, Rognoni, Pirrotta, Paoli, Montessoro, la Becherini, la Zanetti) con giovani voci. Una nuova generazione di studiosi infatti si evidenziò nei numeri che precedettero questo primo di « Chigiana », ripetendo l'investitura ambita ed impegnata che lo stesso Fabbri aveva di poco anticipato: Tagliavini e Gallico, Dardo e Petrobelli, Santi e Terni..., tutti nomi oggi noti che certo in quei non lontani numeri unici ebbero una decisiva *attestation de poids*: non molto differente, a dire il vero, da quella

che normalmente si guadagnava collaborando prima alla « Rassegna Musicale ». Una presenza di giovani elementi che si va dimostrando vieppiù diffusa e compatta, a quanto sembra.

Da tutti questi antefatti, dai vari indirizzi rispettati e proseguiti, dunque da quella « fedeltà allo spirito delle precedenti pubblicazioni » (come scrive il Fabbri nell'introduzione), deriva lo stabile valore della nuova rassegna « Chigiana »: la quale, grazie ad una scelta di temi e di collaboratori assai oculata, può esibire una serie di « contributi autentici, frutto di ricerche e di riflessioni originali » ed inoltre un'articolazione di argomenti capaci di superare la più o meno circoscritta occasione di un programma, pur interessante e vario, di un breve ancorché ricco festival. E noi sentiamo bene quanto queste chiare parole nonché la felice realizzazione di Fabbri si affidino fiduciosamente a lunga, scontata e rispettata esperienza. Perché è proprio quell'*iter* storico basato sui parecchi numeri unici, come già dicevamo, a spiegare la dignità della rinnovata rassegna; ma è l'indagine più ampia e circostanziata dei saggi, il maggior respiro degli articoli ad assicurarne inoltre il valore autentico (ed oggi, va aggiunto, insostituibile, data la decadenza progressiva di riviste periodiche o miscellanee: e alludiamo anzitutto all'indirizzo monografico di due recenti quaderni della « Rassegna Musicale »). Ora, se è vero che alla ricognizione minuta di molte provincie storiche, di molti temi e spunti particolari, poteva provvedere un veicolo culturalmente assai qualificato (e ci auguriamo non perento) quale « Collectanea Historiae Musicae », non è dubbio che « Chigiana » abbia il merito innegabile di aprire anche nuove provincie geografiche: vogliam dire musicisti non italiani presentati sia da studiosi stranieri (come il Rameau di Fédorov o il C. Ph. E. Bach di Engel) sia da esponenti nostri (come il Meyerbeer di Bonaccorsi o lo Strauss commemorato da Damerini). Quanto una ricognizione del genere si riveli plausibile e necessaria, pur convenzionata da varie ricorrenze celebrative (centenari ecc.) è inutile dire: ma necessaria, precisiamo, proprio al condizionamento di vari musicisti stranieri all'intesa italiana, ossia avvicinati secondo la sensibilità nostra. Così, se la pubblicazione di un saggio in lingua originale (tedesca, inglese, francese) certamente consentirà a « Chigiana », giusta i voti di Fabbri, « una consultazione da parte degli studiosi di tutto il mondo », per converso il riscontro di un compositore straniero da parte di un nostro studioso favorirà quel ricupero spirituale tutto italiano, da troppo tempo omesso o troppo sporadicamente attuato e capace invece di promuovere una nuova coscienza culturale tanto più feconda quanto più vastamente relazionata e comparata (e coscienza accertata dall'incontro musicale vieppiù frequente, oggi).

Degli altri contributi critici contenuti in questa rassegna basti riferire un indice essenziale, proprio per consentire al lettore attento una preliminare indicazione di argomenti vari ma tutti di autentico interesse musicologico: va da sé che una lettura impegnata e partecipe meglio si attui laddove ceda ogni nostro commento preventivo, ovviamente positivo dopo il precedente discorso. E sia anzi incentivo, questo nostro rilievo deliberatamente parco, ad una lettura corale, ad un acquisto collettivo di cultura. Nel settore delle *celebrazioni*, oltre ai saggi citati di Fédorov, Engel, Bonaccorsi e Damerini, vanno

annoverati i valorosi contributi di G. Dardo su Anerio, di A. Koole su Locatelli, di J.-F. Paillard su Leclair e di G. Roncaglia su Algarotti: ritratti compiuti, meritevoli di entrare di diritto in ogni essenziale scheda bibliografica dei diversi compositori. La seconda sezione, degli *Studi*, riunisce saggi di « indiscutibile interesse, capaci talvolta di risolvere annosi e dibattuti problemi storicocritici, di forte rilievo », per citare ancora l'obiettiva parola di Fabbri. Essi sono: note ad una edizione critica del « Laudario di Cortona » di C. Terni; aggiunte e rettifiche biografiche di Marco e G. Battista da Gagliano di M. Fabbri ed E. Settesoldi; ancora di Fabbri notizie su Perti, Cristofori ed Haendel, un'analisi dello « Stabat Mater » di Traetta compiuta da A. Damerini, un'altra sui corali « Atti di contrizione » di Cherubini recata da F. Ghisi ed infine un'esemplare e circostanziata indagine sulla donizettiana « Parisina d'Este » svolta da G. Barblan. L'*Appendice* di « Chigiana », infine, concerne altre celebrazioni di grandi personaggi della civiltà italiana « considerati nei loro rapporti, più o meno diretti, con l'arte musicale » (il commento è ancora di Fabbri): ossia il duplice quarto centenario (di morte e di nascita, rispettivamente) di Michelangelo e di Galileo, commentato da F. Karlinger e da C. Terni. Un altro ricupero culturale assai prezioso, questo, capace di suggerire fecondi incontri paralleli nella storia e nella civiltà d'Italia ed inoltre di sollecitare per la musica un ruolo preminente e non tanto comprimario (magari un alato appello, perché no? alla preclusione miope di tanta cultura didattica e scolastica italiana, così tenacemente circospetta nei confronti di un'erudizione, di una nozione poco più che relazionata ed annessa).

Per questi meriti, per questi caratteri saggiamente ereditati da una difforme tradizione critica e saggistica italiana, « Chigiana » viene così ad esprimere un autentico fenomeno di costume, a costituire un prodotto di maturità e di attualità culturale: nonché, in campo internazionale, un vivace, autorevole e degnissimo esemplare della rinnovata e fervida stagione musicologica italiana.

SERGIO MARTINOTTI