
R E C E N S I O N I

NANIE BRIDGMAN, *La vie musicale au Quattrocento*, Paris 1964, Gallimard (*Pour la musique*, collection dirigée par Roland Manuel), pp. 294.

In questo volume si respira aria di casa nostra. Vibra in questa maniera di storiografia e di saggistica un amore per le cose d'Italia, che ha qualcosa di storico esso stesso, poiché continua e ricorda l'affettuoso « italianismo » di grandi spiriti francesi del passato.

Due parti compongono la « biografia » del Quattrocento italiano compilata da Nanie Bridgman: una dedicata agli aspetti della storia e della vita civile; l'altra agli aspetti della musica.

E dodici capitoli trattano: la pluralità politica italiana ed il mecenatismo principesco; la situazione sociale dei musicisti; i luoghi e le circostanze delle esecuzioni; l'educazione musicale; i teorici; musica ed umanesimo; gli oltre-montani; gli italiani e l'improvvisazione; musica e lingua; le forme musicali; le fonti; gli interpreti e gli strumenti: nel tempo fra l'anno 1400 ed il 1530, anno in cui apparve la prima stampa di madrigali.

In simile ordinata cornice, fatta di numerosi e rigorosi scompartimenti, c'è un affollamento tale di notizie e di motivi — dal banale aneddoto alla brillante sintesi storicistica — che raramente è dato trovare in libri di questa natura ed indirizzo. Qui è il frutto evidente di letture amplissime: ciascuna lettura fu come sminuzzata, ed ogni spunto trasformato in tessera del fittissimo mosaico ricomposto dalla accurata compilatrice. Nanie Bridgman sa veramente superare l'eterogeneità delle fonti e dei temi; e forma un discorso integro e continuo di cose tutte esposte in piena luce uniforme. Ecco: un metodo storico rigoroso richiederebbe la disposizione degli elementi selettiva, critica e prospettica; qui invece prevale la volontà, anzi il piacere di comunicare le informazioni con fede sicurissima nel loro diretto, elementare vigore istruttivo e persuasivo. D'altronde, la finalità nobilmente divulgativa ed informativa della pubblicazione, pur ricolma di erudizione molteplice, è manifesta nella sua struttura stessa e nel metodo della stesura, e procura all'esposizione un tono vivace e cordiale.

Bridgman può dunque dimostrare che una vita musicale intensa e multi-forme ha durato in Italia negli anni dell'oscuramento quattrocentesco. E, per quanto riguarda l'arte autoctona, consente alle opinioni nostre sulla prevalenza di forme auliche improvvisatorie, e sull'esistenza di ampie correnti musicali

popolari: fino al momento del risorgimento d'un'arte, per dire così, ufficiale d'italiani, con i caratteri suoi nativi tipici, alla fine del secolo. Ma sa allargare grandemente il quadro storico della musica, ornandolo d'apporti nuovi. Questo le riesce solamente per quanto riguarda il costume musicale, la cornice documentaria civile, culturale (e Bridgman ha tocco felice nel dimostrare la musica « accompagnamento necessario » della vita italiana del Quattrocento in ogni sua manifestazione). Difatti, a chi specula la storia della musica come storia d'un'arte, ossia delle singole e concrete espressioni musicali, la rivelazione del « segreto » del Quattrocento, anzi del settantennio dell'oscuramento italiano fino al 1490 circa, coincide con l'amara constatazione ch'esso non è rivelabile, nella sua più gran parte. Parrebbe difatti, dopo tanta dovizia di informazioni, d'essere sul punto d'iniziare a fruire della musica stessa; ma essa ancora una volta svanisce dinanzi, sfumando nell'incertezza degli indizi, nel vago dei riferimenti cronistici: la cornice appare esattamente profilata, ma i monumenti di musica sono ancora così rari e sparsi. Tuttavia, riguardo alle prospettive storiografiche, siamo obbligati a riconoscere ancora una volta che il secolo quindicesimo, nel suo problematico complesso, è un'inesauribile area di ricerca e d'analisi, una insostituibile palestra d'esercitazioni, un'epoca fecondissima di sollecitazioni e di motivi: se non per altro, almeno per quanto riguarda l'apparato sovramusicale, la tematica spirituale e culturale appunto.

La « Tavola cronologica e sincronica dei principali avvenimenti politici, culturali ed artistici in Italia dal 1401 al 1530 » posta in appendice alla pubblicazione è un notevole sussidio; così come la bibliografia, ordinata per soggetti, che è indispensabile dal momento che il volume non porta note al testo: benché essa non appaia esauriente, anzi solamente indicativa delle cose maggiori scritte sugli argomenti del libro. Alla funzionalità di questo, come strumento di lavoro, avrebbe giovato almeno l'aggiunta dell'indice onomastico mancante, se non anche di quello delle cose notevoli.

Nanie Bridgman, la quale ha tanti meriti passati nel riconoscimento della musica rinascimentale, e soprattutto di quella italiana, ci ha affidato con questo volume un'opera pregevole, di facile comunicativa, foltissima di annotazioni; e quindi utile, entro i limiti dell'indirizzo storiografico e dell'intento divulgativo seguito.

CLAUDIO GALLICO

LUZZASCO LUZZASCHI, *Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani*, a cura di A. Cavicchi, Brescia, L'Organo, Kassel, Bärenreiter, 1965 (*Monumenti di Musica Italiana*, Serie II, vol. II), pp. 78.

Queste primizie scritte di musiche vocali concertate sollevano due ordini di questioni: uno relativo al linguaggio; l'altro, ch'è senz'altro più rilevante, relativo alla qualità musicale. Per quanto riguarda il linguaggio, si sa che questi *Madrigali* di Luzzaschi sono una specialità: per la riduzione fino a una

voce sola dell'organico; per la scrittura esplicita delle « grazie » vocali; per la stesura integrale e minuziosa della intavolatura per tastiera; e per la testimonianza che portano d'una prassi antica (non inganni la data d'edizione 1601: la creazione risale molto indietro nel tempo, e si può supporre iniziata nei primi anni del decennio 1570-1580). Nei madrigali a voce sola mi pare che sia superata la distinzione: pseudomonodia-monodia. È certo monodia, quando è voce sola: ossia non è il risultato della riduzione da partiture più spesse. Noi pensiamo, perché ce ne accorgiamo a mano a mano che conosciamo, che la pseudomonodia era pratica corrente e vecchia: qui è compiuto un passo avanti. Non preesiste difatti il relativo modello polivoco. Ma l'artista d'altronde non trae il partito che potrebbe da una simile congiuntura pratica: dico sul piano sia dell'idioma, sia della musica (della « poesia »). La possibilità di creare *ex novo* composizioni siffatte non sollecita in lui l'impegno ad offrire soluzioni musicali inaudite: mancano il gusto rinnovato e l'impalcatura concettuale, che stanno formandosi e sopravvenendo, e ch'egli appena vagamente presente. L'anticipazione riguarda, per dire così, l'apparenza e non la sostanza musicale. In ogni caso il valore documentario è grandissimo: uno squarcio di musica dal vero, propriamente, offerto in un momento in cui era profonda la disparità fra musica scritta ed eseguita. Ci si chiede: la testimonianza vale solamente per Ferrara e per il Concerto di dame, oppure rispecchia la generalità della prassi? Quello che si dice per i madrigali a voce sola, può essere ripetuto per quelli a due e tre voci, contenuti nella raccolta di Luzzaschi. La tematica non cambia sostanzialmente natura né carattere; e nemmeno la disposizione delle figure melodiche. Questa circostanza offre la conferma della condizione stilistica di quei lavori, quale l'abbiamo or ora accennata.

Scrutiamo ora l'accompagnamento. È, come scriveva e suggeriva Lodovico Viadana, artista prossimo per questo riguardo a Luzzaschi, « intavolatura » e non « partitura ». Il continuo è alle porte. Siamo grati a Luzzaschi d'aver annotato come s'accompagnava il canto sulla tastiera in quella sua provincia, Ferrara, che aveva in quell'epoca caratteri di capitale musicale. Questa parte del libro antico è estremamente istruttiva. L'accompagnamento non segue un metodo uniforme, in quegli anni di rivoluzione; anzi ha una prassi ed una tradizione polimorfa. Sappiamo come lo eseguiva Luzzaschi; abbiamo capito come lo intendeva, dal canto suo, Viadana; e come lo realizzavano i fiorentini; cominciamo ad intravedere la prassi romana: v'è un policentrismo dello stile d'accompagnamento? Luzzaschi non abbandona quasi mai la più ordinata e piena armonia a quattro parti; e trascrive e segue, quando è tecnicamente possibile, i profili dei disegni vocali sulla tastiera. Naturalmente raddoppia la linea del canto con lo strumento: il che non era evidentemente quell'eccezione o quell'errore che taluno critico moderno, sulla base di istruzioni e documentazioni cronologicamente posteriori, mostra di credere.

Ed ora valutiamo l'opera d'arte. I suoi meriti sono detti dal prefatore Adriano Cavicchi, il quale correttamente critica ciascun madrigale singolarmente: mondo espressivo più vero e raccolto; rara unitarietà spirituale, for-

male e stilistica; costruzioni cariche di tensione espressiva e di misurata grazia; nuova ristrutturazione formale secondo esigenze soggettive derivanti unicamente da ragioni di logica musicale. Con quest'ultima proposizione di Cavicchi consento particolarmente; ma bisogna dire che questa caratteristica, ossia la strutturazione di volta in volta diversificata, era tipica della forma polifonica madrigalesca; né va sottovalutata la posizione d'importanza che avevano le parole, spesso assolutamente determinanti per la costruzione sonora.

Il punto piú debole, relativamente, di queste composizioni, mi pare quello della ideazione melodica: i motivi sono abbastanza comuni, e non spiccano per originalità od elevazione. Sono immagini sonore nelle quali senti netta una qualità strumentale, anzi proprio organistica. Dico, non con riferimento ad un gusto generico, ma proprio considerando il disegno concreto dei motivi raffrontato alla scrittura organistica coeva.

Una virtù alta risiede invece nella disposizione coordinata e nella pronunzia delle figure sonore: ossia, come accennavo riprendendo Cavicchi, nella articolazione strutturale dei componenti. In questo, essi hanno eleganza, decoro, e soprattutto una particolare profonda intensità. La musica dei madrigali di Luzzaschi comunica all'intimo, rifuggendo dall'espressione spiegata, caricata, e talora forse sforzata di altre musiche contemporanee. È musica di « prima pratica », nonostante la singolarità della formazione, che ha un suo modo sonoro colmo e levigato, una sua raffinata risonanza d'espressione squisitamente cortese: ma è anche certamente, sotto il controllato dominio, musica tesa, fermentante.

Adriano Cavicchi, il quale ha curato quest'edizione, va da anni acquistandosi benemerienze particolari nella rivelazione di compositori, nella divulgazione di notizie storiche, nella ripubblicazione di opere musicali del passato di Ferrara. La via ch'egli ha intrapresa è quella metodologicamente corretta, e necessaria infine; e va percorsa fino in fondo: ossia, per dire così, fino al salto di qualità con il quale si passa dalla presa di coscienza degli elementi e strumenti della musica e della storia, alla storiografia stessa.

Cavicchi ha provveduto questo libro di una prefazione assai consistente. Gli siamo grati per la rivelazione di molte cose finora malnote od ignote: sulla biografia di Luzzaschi; sul Concerto di dame; sulla posizione di Luzzaschi caposcuola ferrarese. E degna di stima appare l'analisi stilistica, anzi estetica, dei madrigali pubblicati, condotta anche col fine di stabilire la loro cronologia. A questo punto il compilatore dimostra fine capacità di lettura e giudizio. E ci dà desiderio di vederlo in altra occasione maggiormente impegnato in questo senso. È una prefazione scritta per la sua maggior parte col moderno piacere della documentazione. Nella sua densità, è istruttiva per noi, e dimostrativa delle ottime qualità di studioso di Cavicchi. Non tutto ciò che appare in questa prefazione è strettamente pertinente alle musiche presentate nel libro (e Cavicchi avverte che si tratta di un primo saggio d'un lavoro piú ampio sul maestro ferrarese). Da questa usanza io personalmente dissento per svariate ragioni: una cosa è l'edizione (dove sintesi, facilità, funzionalità, e senso delle proporzioni sono d'obbligo nelle prefazioni), ed un'altra cosa è

lo studio documentario, biografico e critico complessivo sull'autore. Va bene che si trattava di rendere note informazioni in parte sconosciute, ma facciamo l'ipotesi, paradossale e catastrofica, di ripubblicare le *Nozze di Figaro*, oppure, per uscire di qui, la *Vita nova* con criteri simili... Piccole esagerazioni giovanili della nostra musicologia. Sono convinto che il fervore d'iniziativa editoriali, di cui la pubblicazione di questa rivista è un segno, aiuterà i nostri valenti curatori ad emendarsi da quello, che a me pare un eccesso.

I criteri editoriali seguiti, non privi di problemi seri, sono enunciati minutamente, com'è uso. Ogni punto richiama alla mente una folla di considerazioni. Ad ogni modo mi trovano consenziente in tutto. E difatti le musiche si leggono con grande facilità, e sono pronte, così come piace trovarle, per l'applicazione della personale interpretazione dell'artista esecutore. Avrei preferito solamente che un'edizione avente finalità pratiche di canti italiani curata da un italiano non riprendesse nella redazione delle parole l'uso elusivo di molte edizioni straniere: dico l'edizione diplomatica appena ritoccata dei poemetti cantati. Cavicchi sceglie una via di mezzo: distingue graficamente *u* e *v*, per esempio; ma non aggiunge segni d'interpunzione, né accenti; e lascia lettere maiuscole inutili. (D'altronde una « aggiornata lezione » dei testi è data da Cavicchi in fine al volume). A parte le numerose altre considerazioni possibili, nasce spontanea la domanda: perché si esegue e si presenta la trascrizione e revisione delle musiche, e non quella delle rime intonate? In effetti, la lezione originale delle rime non presenta alcun interesse oggettivo in questa sede; ed invece può imbarazzare il lettore, l'interprete musicale. Arrivo a pensare che, ove si ritenga necessaria la preservazione della lezione originale, sarebbe meglio scambiare le posizioni, e collocare questa in fine al volume, disponendo col suono una lezione emendata ed ammodernata dei testi. Il corretto apparato critico completa l'opera lodevole del curatore.

Per concludere, non va taciuto che il volume è tipograficamente pregevole, segnando per questo aspetto un progresso nella collana dei « Monumenti di Musica Italiana ».

CLAUDIO GALLICO

REMO GIAZOTTO, *Vivaldi*, Milano 1965, Nuova Accademia Editrice (*Le Vite dei Musicisti*, collezione diretta da Giulio Confalonieri), pp. 375, con 8 tavole fuori testo.

Remo Giazotto possiede virtù letterarie che farebbero invidia a molti scrittori. La sua prosa procede spedita, agile, con andamento quasi colloquiale, sí che il lettore si sente sollecitato di continuo a prendere posizione nei confronti della materia trattata, ad assumere un atteggiamento non già meramente ricettivo, bensí attivamente partecipe in merito alle questioni proposte; costui, leggendo, ha l'impressione di esser lui a sollevare, di volta in volta, dubbi e obiezioni, a dipanare la matassa dei problemi, a trarre le rette deduzioni. Lo

stile adottato da Giazotto, anche in questo suo *Vivaldi*, è quello di una dialogo scambiato con un ideale interlocutore, del quale si registrano via via le reazioni, esternate in toni ora esclamativi ora interrogativi, in modo che il discorso non si avverte mai erudito e solitario, ma alimentato senza posa dalle ragioni dell'esperienza vissuta, e desideroso dell'adesione e del consenso altrui. L'esposizione ne ricava una straordinaria vivacità, perfettamente adeguata all'oggetto del libro. Il quale intende offrirci non tanto una critica estetica dell'opera vivaldiana, benché non manchino, in proposito, osservazioni acute, qua e là distribuite eppoi riassunte in uno speciale capitolo finale, quanto la ricostruzione rigorosa della vita del « prete rosso », un ritratto dell'uomo e dell'artista nel quadro della civiltà e del costume veneziani della sua epoca. Dalle pagine di Giazotto la figura di Vivaldi balza fuori viva, ritratta nei suoi aspetti artistici ed umani, sbazzata nei suoi atteggiamenti caratteristici, colta nelle sue sfumature psicologiche, con tutti i suoi pregi e le sue debolezze.

Si capisce che simile modo di trattare la materia rischia talvolta di cadere nel romanzesco, vale a dire in una interpretazione dei documenti e dei fatti fin troppo estensiva in ordine ai tipi e agli umori del mondo privato di Vivaldi, la cui evocazione qualcuno potrebbe trovare non strettamente necessaria dal punto di vista scientifico. Ma un libro — tanto meno un libro di una collana che vuol pur essere divulgativa qual è questa della Nuova Accademia — non si scrive soltanto per lo studioso, ma, alle volte, anche per il lettore comune, il cui interesse può essere tenuto avvinto e conquistato alle stesse scoperte d'archivio tramite suggestioni sentimentali e psicologiche familiari alla sua quotidiana esperienza.

Personalità affascinante ci si rivela infatti il Vivaldi quanto più l'intendiamo, attraverso la rievocazione storica del Giazotto, intimamente aderente al mondo che la circonda sino ad apparirne tipica. Ma tale essa appare anche per mostrarsi rigorosamente comprovata dai fatti, che Giazotto ricostruisce in gran copia, sulla base di documenti irrefragabili, in massima parte inediti, tratti in luce da lui e dai suoi diretti collaboratori (l'autore ringrazia in particolare la signorina Lina Frizzerio) con laboriose ricerche d'archivio. Di eccezionale importanza sono soprattutto due ordini di documenti rinvenuti dal Giazotto: quelli relativi ai legami di Vivaldi col Teatro S. Angelo e ai suoi rapporti con Benedetto Marcello, e i cosiddetti « faccio fede », ossia la raccolta degli atti con cui la censura patriarcale concedeva il suo benessere alle rappresentazioni delle opere nei teatri veneziani.

Circa i rapporti fra Vivaldi e Marcello è noto come quest'ultimo avesse fatto oggetto di satira il « prete rosso » nel *Teatro alla moda*. Spetta a G. F. Malipiero il merito di avere rese esplicite le allusioni dell'operetta marcelliana, riuscendo a decifrarne lo strano frontespizio originale grazie al ritrovamento di un esemplare recante annotazioni di mano coeva, che davano la spiegazione dei tanti enigmi che Marcello vi aveva adunato. Così, oltre ad « Aldiviva, Mons. Vivaldi virtuoso celeste di violino e compositore delle opere in Sant'Angelo », venivano identificati « Orlando, il signor Orlandini compositore della terza opera in S. Gio. Grisostomo », « Licante, la signora Canteli virtuosa bolognese in

S. Moisè », « Borghi di Belisania [...] le signore Borghi e Belisani virtuose bolognesi che cantano in S. Angelo », « Orso in peata, Orso, il signor Orsatto Impresario, il quale subito auto un teatro, affitta palchi, scagni, botteghini, etc. e provvede di legna vino farina etc. per tutto l'anno »; insomma l'ignoto chiosatore del frontespizio spiegava che

per l'Angelo in figura di protettore o custode del bastimento si dà ad intendere il teatro di cui è impresario il sopraddetto signor Modotto: ma per il cappello in testa, e violino in mano, toccato dall'« Angelo » con piede in aria, si viene a significare Mons. Vivaldi, al quale il detto Modotto s'è interamente affidato. Mons. Vivaldi adunque *ghe la suona* lo fa andar a due remi e col piede in aria (oltre il far la battuta) gli dà la spinta.

Il « teatro alla moda », pertanto, non è, per Marcello, il teatro in astratto, solamente il costume melodrammatico del suo tempo, ma è anche, concretamente, il Teatro S. Angelo e il suo ambiente.

Giazotto, però, scopre che per Marcello il Teatro S. Angelo costituiva ben più che un esempio dei costumi imperanti. Prendendo di mira il Teatro S. Angelo, i suoi impresari, i musicisti che vi agivano, le abitudini artistiche e morali ivi allignanti, Marcello attaccava, insieme, gli usurpatori dei propri diritti. La sua satira si mostra assai meno disinteressata di quanto sembri, dal momento che Giazotto ci rivela che il nobiluomo era nientemeno che uno dei legittimi proprietari del Teatro S. Angelo. Il contratto d'affitto a cessione temporanea del S. Angelo per sette anni, stipulato tra Francesco Santurini e le famiglie Marcello e Cappello, scovato nell'Archivio di Stato di Venezia dal Giazotto, è da considerarsi documento basilare per la storia del teatro d'opera veneziano. Tale pubblica scrittura, infatti, ci insegna per la prima volta un rapporto ufficiale tra proprietari e affittuari di una sala pubblica. Ma speciale valore acquista il contratto in questione riguardando il teatro che diventerà il campo preferito delle imprese di Vivaldi. Il contratto fra l'impresario Santurini e le famiglie Marcello e Cappello fu stipulato nel 1676. È da credere che il Santurini non rispettasse i limiti del contratto e continuasse ad amministrare il S. Angelo come cosa sua fino al 1711 circa; nel frattempo egli avrebbe stretto amicizia col Vivaldi, il quale gli sarebbe subentrato nel 1713, ufficialmente come autore di melodrammi e basta, in effetti come impresario e responsabile delle scritture (impresari nominali sarebbero stati, secondo quanto abbiamo appreso dallo sconosciuto postillatore del frontespizio del *Teatro alla moda*, l'Orsatti, per quanto riguardava l'appalto dei servizi e dell'affitto dei posti, e il Modotto per quanto concerneva l'impresa artistica, il quale, appunto, s'era « interamente affidato » a Vivaldi, ecc.). Ed è da ritenere che Vivaldi, calcando le orme del Santurini, seguitasse a ledere gli interessi delle case Marcello e Cappello, sempre fermamente intenzionate di ritornare in possesso della loro proprietà, a termini di contratto, come confermano alcuni atti dei primi anni del XVIII secolo nuovamente rintracciati dal Giazotto. Verso il 1720, l'anno del *Teatro alla moda*, la questione non era ancora risolta dal tribunale civile di Venezia. La satira di Benedetto Marcello (figlio, si noti, di un Agostino Marcello e di una Paulina Cappello) contro Vivaldi e la sua consorterìa, non può dunque non essere riguar-

data sotto una luce un po' diversa da quella in cui sinora è stata contemplata.

Sino ad oggi neppure si sospettava l'esistenza dei cosiddetti « faccio fede », ossia degli atti con cui la censura patriarcale rilasciava il suo *nulla osta* agli spettacoli veneziani. Col reperirli il Giazotto viene a recare un altro contributo fondamentale alla conoscenza della vita musicale veneziana fra il Sei e il Settecento, fornendo testimonianze fra le più vive, dirette, suggestive sull'attività melodrammatica di quegli anni e su quella di Vivaldi in particolare. I « faccio fede », oltretutto, permettono di chiarire diversi punti della cronologia vivaldiana rimasti fin qui oscuri. Come quello relativo al triennio mantovano del musicista al servizio del langravio Filippo d'Assia-Darmstadt, collocato dai più, sinora, fra il 1720 e il 1723. In base a un « faccio fede » del 1718 riguardante l'opera *Armida al campo d'Egitto* Giazotto invece è in grado di dimostrare che il triennio deve essere anticipato fra il '18 e il '20.

Datazione confermata da un altro documento inedito rinvenuto fra le filze degli *Ospitali e Luoghi Pii* concernenti la Pietà, dal quale si apprende che a Vivaldi veniva altresì conferito, nel settembre del 1720, l'incarico di « insegnare violoncello » nell'istituto. Con il che l'intensa produzione vivaldiana per il violoncello viene ad acquistare una precisa giustificazione. L'incarico del violoncello, del resto, non è il solo, oltre a quello risaputo del violino, che Giazotto scopre affidato a Vivaldi alla Pietà, sfogliando minuziosamente i *Nottatori* della Pia Congregazione. Nel 1704 il « prete rosso » riceve l'incarico dell'insegnamento della « viola all'inglese », e nel 1705 quello « d'istruire le figlie nel comporre e nell'eseguire li Concerti ». Dunque Vivaldi alla Pietà è anche maestro di composizione. Funzione squisitamente didattica, quale cimento ai fini dell'apprendistato compositivo ed esecutivo avrebbero avuto, secondo Giazotto, i numerosi concerti vivaldiani scritti per le più singolari formazioni strumentali, mai dati alle stampe dal veneziano, in quanto essi sarebbero per davvero sembrati delle mere stravaganze ai pubblici dell'epoca. Altra e più composta veste volevano la dimostrazione pubblica dell'« estro armonico », della « stravaganza », del « cimento dell'armonia e dell'invenzione » vivaldiani. « Si potrebbe anche arguire, e non senza fondamento — aggiunge Giazotto —, che tra quei Concerti restati manoscritti più d'uno ve ne sia non di mano del Vivaldi, ma frutto diretto ed immediato del suo insegnamento; che, insomma, il tempo, la dimenticanza e le imprecisioni dei lasciti abbiano fatto attribuire a Vivaldi quel che invece non era che opera di qualche sua allieva, naturalmente operante alla scuola che egli guidava e sorvegliava. Quali, tra questi Concerti, potrebbero portare la firma di un Lucietta « della viola », di una Cattarina « dal cornetto », o di una Silvia « dal violino » sarebbe pressoché impossibile identificare; ma uno studio accurato e approfondito [...] potrebbe recare in luce accertamenti estremamente utili al riguardo ». Studio che andrebbe compiuto, ovviamente, sugli eventuali manoscritti non autografi dei concerti.

Da segnalare, nell'eventualità di una ristampa del volume, un evidente errore tipografico incorso a p. 13, dove per l'omissione di alcune parole il testo viene a risultare in contrasto col documento cui si riferisce trascritto in nota

a p. 284. Trattasi dell'atto di battesimo di Vivaldi rivenuto da E. Paul, dal quale si ricava che le linee 15, 16 e 17 di p. 13 devono andar corrette come segue o in modo analogo: "[...] ma poi fu convenuto che il bimbo non sarebbe uscito e il battesimo avvenne in casa [. In chiesa, per la regolare cerimonia del battesimo fu portato] due mesi piú tardi, esattamente il 6 maggio".

Il prezioso volume del Giazotto è arricchito da un nutrito apparato di note, dal catalogo, a cura di Agostino Girard, delle composizioni edite e inedite di Vivaldi, da una discografia e da una bibliografia essenziali a cura di Alfredo Mandelli, e dal consueto indice dei nomi, delle opere e dei luoghi. Il libro, rientrante nella collezione della Nuova Accademia Editrice dedicata alle « Vite dei Musicisti » diretta da Giulio Confalonieri, si presenta, come le monografie della serie che l'hanno preceduto, in bella veste tipografica.

PIERO SANTI

ANTON BRUCKNER, *II. Symphonie C-moll* (Fassung von 1877), Studienpartitur, 2., revidierte Ausgabe. Vorgelegt von Univ. Prof. Dr. Leopold Nowak. Wien 1965, Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft (*Sämtliche Werke*, Band 2).

Nello scorso aprile un concerto sinfonico diretto da Paul Klecky all'Auditorium di Torino per la stagione sinfonica della RAI, ebbe un'inattesa modifica del programma, che comprendeva l'*Ouverture tragica* di Brahms, i *Kindertotenlieder* di Mahler e la IV Sinfonia, *Romantica*, di Bruckner. Poco prima del concerto un'annunciatrice avvertí, infatti, che la sinfonia di Bruckner era stata sostituita con la *Patetica* di Ciajkowskij. Che modifiche simili possano verificarsi è fatto assodato; e la delusione fu viva, giacché la sinfonia bruckneriana costituiva un'attrattiva particolare del concerto: ma la causa di tale imprevista sostituzione, qual'era poi stata? Semplicemente che il direttore e l'orchestra non si erano potuti accordare sulle partiture della IV Sinfonia di Bruckner, tra loro affatto dissimili.

Paul Klecky aveva diretto la IV Sinfonia di Bruckner a Torino nel 1949, ma non poteva piú dirigere nel 1966 quella stessa opera, in quanto interprete seriamente scrupoloso e quindi a conoscenza della versione originale della Sinfonia curata dal prof. Leopold Nowak e pubblicata a Vienna nel 1953 per i tipi del Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft. Solo due anni prima, nel 1951, il Nowak aveva iniziato infatti la definitiva opera di revisione critica delle maggiori composizioni di Bruckner, ossia delle 9 sinfonie e delle 3 Messe numerate, del *Te Deum* e del *Salmo CL* ed infine del *Quintetto* e del giovanile *Quartetto* per archi. Revisione che ora si conclude, senza rispetto a un ordine numerico progressivo delle varie opere, proprio con la recente comparsa della *II Sinfonia*, in Do minore, che completa la serie delle maggiori composizioni del musicista austriaco. Un lavoro encomiabile, anche perché condotto con metodicità assidua e tempestiva,

capace di consentire senza dubbio l'incontro del Bruckner autentico, quello che non sempre poteva avvenire in Italia e anche altrove, fino a non molti anni fa.

È noto infatti che Bruckner lasciò, di alcune sue sinfonie, diverse versioni o meglio revisioni, compiute in anni lontani e stagioni differenti, senza tuttavia pregiudicare un contenuto sostanzialmente unitario oltretutto un linguaggio coerente: fattori che vennero invece modificati (talvolta radicalmente) da una coppia di allievi (i fratelli Franz e Joseph Schalk) in collaborazione con un altro direttore d'orchestra, Ferdinand Loewe: tutti seguaci ferventi di Bruckner, ma pronti a sacrificare prodigalmente l'economia strutturale e la strumentazione delle sinfonie del maestro (e quindi la sua cifra artistica), pur di dirigerle, imporle a repertori concertistici nonché pubblicarle (né erano, costoro, dei Rimsky-Korsakow o dei Glazunov). L'acquiescenza di Bruckner potrà sempre esser fraintesa e magari condannata: è certo tuttavia che egli, che si sentiva giudicare « ineseguibile » dai Filarmonici viennesi una sinfonia chiara, strumentalmente snella e soltanto lunga come la Seconda, se finì di accettare alcune decurtazioni (non solo soppressioni di ritornelli ma di intere riesposizioni tematiche), mai approvò la revisione e la correzione delle proprie partiture. Tant'è vero che, ricorda Alma Mahler (nel suo libro *Gustav Mahler. Ricordi e lettere*, trad. it., Milano 1960, pag. 106), quando il giovane Mahler portò a Bruckner la riduzione pianistica affidatagli della *III Sinfonia*, questi gli disse argutamente: « Ora non ho più bisogno degli Schalk! », celiando sul termine *Schalk* che significa furbacchione. Tant'è vero, inoltre, che il musicista, sentendosi prossimo alla fine, lasciò i tre primi movimenti compiuti della *IX Sinfonia* nelle mani del direttore Carl Muck (che gli aveva diretto a Berlino la *VII* nel 1894), proprio per salvaguardarli dagli Schalk. Tuttavia, la revisione di quest'ultima opera non sfuggì al terzo uomo, il Loewe, che la pubblicò nel 1903.

Ecco insomma accennato quel « Textual Problem » a cui il Redlich dedica giustamente l'intero capitolo VII della sua monografia bruckneriana accoppiata a quella di Mahler (H. F. REDLICH, *Bruckner and Mahler*, London 1955, pp. 40-50). Con chiarezza esemplare, il Redlich ha stabilito, in alcune tabelle, l'elenco delle versioni originali delle sinfonie bruckneriane, quello delle revisioni da lui compiute e pubblicate prima di morire ed infine quello delle revisioni apocrife edite dopo la sua morte. È noto che Mahler, frequente interprete di sinfonie bruckneriane in Europa e in America, pubblicando le proprie opere presso l'Universal Edition nel 1910, si sobbarcò la spesa gravosa e quasi del tutto passiva della pubblicazione anche delle sinfonie di Bruckner (cfr. A. MAHLER, *op. cit.*, p. 172). Un gesto splendido, che aggravò tuttavia il problema e occultò la verità, essendo infatti quell'intera edizione delle sinfonie bruckneriane curata dai « fidati » allievi e quindi per lo più non conforme agli originali. Presso la stessa casa editrice, musicisti come J. von Wöss, V. Keldorfer e altri vennero via via pubblicando revisioni, talvolta accurate, di varie opere (particolarmente vocali, sacre e profane, e cameristiche) di Bruckner, durante il primo dopoguerra mondiale. Edizioni ormai rare, ma ancor oggi uniche e per lo più valide.

Mentre August Göllerich e Max Auer approntavano poderose e circostanziate monografie sul musicista, si formava intanto a Vienna nel 1925 una Società Internazionale bruckneriana, denominata nel 1929 Internationale Bruckner-Gesellschaft. Le prime esecuzioni di opere giovanili, quali la *Sinfonia in Fa minore*, senza numero, la *Nullte Symphonie (Sinfonia n. Zero)* e l'*Ouverture in Sol minore*, avvenute tra il 1921 e il 1924 (data del centenario di nascita del compositore), stimolavano inoltre un interesse nuovo e viepiù acceso, che investiva di riflesso le opere già note, edite dalla Universal di Vienna: avvertite, a confronto della produzione iniziale, come malamente restaurate se non proprio contraffatte, non certo conformi alla cifra artistica di un nuovo, giovanile ma già delineato musicista. Finalmente, Robert Haas recò autorevolmente la prova tangibile e decisiva dei vari ed aleatori rifacimenti delle sinfonie di Bruckner nel suo libro *Die Aufführungspraxis der Musik* (Potsdam 1931), ove venivano posti a confronto i manoscritti e le partiture stampate. Le differenze sostanziali dei testi (si vedano, come esempio, le due versioni del *Finale* della *V Sinfonia* recate dal Redlich nell'*op. cit.*, pp. 45-47) scatenavano un'energica reazione da parte della Bruckner-Gesellschaft che, intesa a riscoprire l'« unbekannt » musicista, dette il via alla « Bruckner-Frage », aprì insomma il « caso Bruckner ». A dimostrazione di questa imprescindibile revisione testuale, fu organizzato un concerto pubblico il 2 aprile 1932, con Sigmund von Hausegger a capo dell'Orchestra Filarmonica di Monaco. Nelle due parti del programma, con metodica e ammirevole disciplina tutta germanica, furono ascoltate le due versioni della *IX Sinfonia*, ossia quella originale dopo quella revisionata dal Loewe. Ecco apparire allora discrepanze vistose nella dinamica del suono, nel colore strumentale, negli stessi contorni della linea melodica; ecco un nuovo Bruckner uscire dal vecchio bozzolo wagneriano predisposto artatamente dai due fratelli Schalk, allievi troppo premurosi ma anche poco leali.

Così, dopo che il Gräßlinger e l'Auer avevano curato l'edizione dei *Gesammelte Briefe* (Regensburg 1924), Robert Haas, in collaborazione con Alfred Orel, iniziò dal 1930 l'edizione critica dell'opera omnia di Bruckner, a cura della Generaldirektion der Oesterreichischen Nationalbibliothek e della Internationale Bruckner-Gesellschaft per i tipi del Musikwissenschaftlicher Verlag der I B G di Vienna. Il piano preventivato comprendeva 20 volumi più due di documenti e lettere (cfr. voce *Bruckner*, in « Die Musik in Geschichte und Gegenwart », a firma di F. Blume), ma il secondo conflitto mondiale rallentò l'iniziativa, arrestatasi nel 1944, dopo che l'edizione aveva spostato la sua sede prima a Lipsia e quindi a Wiesbaden (sempre come Brucknerverlag). Uscirono dunque i primi nove volumi dedicati alle sinfonie (le prime otto a cura di Haas, la IX di Orel); inoltre il volume XIV (comprendente le tre grandi Messe) e il XV (contenente il *Requiem* e la *Missa solemnis* giovanili). A partire dal 1951, l'iniziativa fu ripresa da Leopold Nowak, docente all'università di Vienna, che condusse revisioni sia di opere già apparse nella collana diretta da Haas, sia di altre composizioni maggiori che in precedenza non avevano avuto un'edizione critica. Tra le prime figurano le Sinfonie I, II (testé uscita),

IV, V, VI, VII, VIII, IX e le Messe in Mi e in Fa minore; tra le seconde, la *III Sinfonia* (terza versione del 1889), la *Prima Messa in Re minore* e il *Te Deum*, il *Quartetto* e il *Quintetto* (più l'*Intermezzo*) per archi. L'informazione di questo doppio indice ci viene dallo stesso Nowak, che lo reca in una sua recente e breve monografia su Bruckner (L. NOWAK, *Anton Bruckner. Musik und Leben*, Wien-München 1964, Oesterreichischer Bundesverlag, p. 95).

Ma a questo punto vien da chiedersi perché mai Nowak abbia ripristinato a suo nome le edizioni critiche già in precedenza curate da Haas (e da Orel). Dobbiamo allora riferirci al discorso già fatto, al tasto dolente del « Textual Problem ». Haas, compiendo la revisione critica delle maggiori opere di Bruckner in versione *unicamente* originale, si imbatté in un dilemma: o scelse una versione (ad esempio, la seconda versione della *III Sinfonia*) oppure ne combinò alcune tra di loro. Risulta infatti che, tra le sinfonie di Bruckner, solo la V, VI, e IX abbiano un'unica versione originale; mentre la I e VIII ne hanno due, e tre la II, III e IV. Per queste ultime, a quale attenersi? Haas dunque o compì delle scelte (come la seconda versione della *III Sinfonia*) o combinò, ad esempio, la I e III versione della *II Sinfonia* (la seconda versione, del 1875-76, fu scritta da Bruckner in collaborazione col direttore d'orchestra, suo vero amico e protettore, Johann Herbeck: cfr. « Die Musik in Geschichte und Gegenwart », voce cit.). E ciò in buona fede, precisiamo, giacché Bruckner, nel caso appunto di questa *II Sinfonia*, non ha precisato le proprie « ultime intenzioni », come rileva anche il Redlich (*op. cit.*, p. 42). Ora il Nowak, con metodo rigoroso, da un canto ha scelto la terza versione della *III Sinfonia* (1889) giacché essa esprime infallibilmente l'ultima intenzione originale dell'autore; e d'altra parte, scelta la versione del 1877 di questa *II Sinfonia* testé uscita, ha espunto le combinazioni differenti recate dallo Haas. Il quale dunque si era lasciato prendere dai tentacoli di un'edizione comparata: ma il Nowak, anche in questo caso, taglia nettamente il nodo salomonico, scegliendo e attenendosi alla terza e *ultima* versione della *II Sinfonia* (1877). Metodologia esemplare, ci sembra, seppur apparentemente semplice: ma basterà, a valutare i pregi di una lezione critica diretta, vedere le due pagine aggiunte, nella recente partitura di questa *II Sinfonia*, dopo la p. 74, siglate con un asterisco. In esse, riesce evidente la variante alla lettera O (mis. 180 segg.) nelle due versioni nonché la differente chiusa di questo secondo movimento « Andante », con il disegno arpeggiato del clarinetto (appoggiato alla viola) anziché del corno (come nella vecchia edizione Haas).

Strumento e timbro diverso che sciolgono un mistero. Notammo benissimo quell'inedito, gratuito clarinetto durante la magistrale esecuzione di questa *II Sinfonia* (in una delle prime esecuzioni italiane) al teatro alla Scala di Milano nel novembre 1961, sotto la guida del grande e compianto Hermann Scherchen. Solo ora sappiamo con sicurezza che Scherchen aveva perfettamente ragione e non alterava aleatoriamente (come fanno spesso altri direttori) il testo e il timbro bruckneriani: era certo a conoscenza di questa terza versione solo oggi resa nota dal Nowak, e impose la sostituzione dello strumento. Modifica lieve che, nello scorso aprile, Klecky non poté fare invece con la *IV*

Sinfonia, ben piú rilevanti presentandosi le differenze anche tra le versioni originali, per non dire tra queste e l'edizione dell'Universal viennese, quella che la RAI forse tratteneva fin dall'altra, lontana esecuzione del 1949. Ma, come dicemmo, tutte le partiture (originali o meno) della *IV Sinfonia* sono scadute dal 1953, alla comparsa della nuova edizione critica curata dal Nowak.

Poche altre modifiche si rilevano in questa recente edizione della *II Sinfonia*: la soppressione dei ritornelli nello *Scherzo e Trio*, alcune battute d'aspetto nel *Finale* (miss. 648-49 e 652-53) a sostituzione di corone che lo Haas metteva tra parentesi ecc. Senza contare, infine, il formato piú grande delle partiture azzurre della nuova *Anton Bruckner Gesamtausgabe*, con la conseguente lettura piú agevole e chiara; nonché il corredo bilingue (tedesco-inglese) di note iniziali dello stesso Nowak: ricche eppur agili, complete, accurate quanto a riferimenti di codici, date e cronistoria. Una vera edizione critica, dunque, che qualifica lo studioso curatore. Attendiamo, ora, di ascoltare Bruckner in questa sua unica autenticità; di rileggerlo cioè nei concerti o alla radio su queste spaziose partiture, rispettata ciascuna come *editio princeps* da direttori d'orchestra ed enti sinfonici. E attendiamo anche le opere piú brevi e meno note, sia sinfoniche sia vocali, per completare il ritratto musicale del compositore. Quanto alla letteratura bibliografica, il profilo di Bruckner, dopo alcuni recenti saggi parziali, è già sul punto di comparir completo, anche in Italia.

SERGIO MARTINOTTI

Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici edita a cura dell'Accademia Musicale Chigiana in occasione delle « Settimane Musicali Senesi ». Vol. XXII - Nuova Serie, 2. Firenze 1965, Leo S. Olschki Editore.

Il secondo volume di « Chigiana », anche questa volta imponente per la sua mole (275 pagine), si apre con un breve scritto di presentazione del compianto fondatore dell'Accademia senese, conte Guido Chigi Saracini. Il volume contiene una ricca messe di saggi raggruppati, a seconda della loro funzione, in tre sezioni: le *Celebrazioni*, gli *Studi* ed un'*Appendice*.

La prima, destinata a commemorare ricorrenze di nascite e di morti di compositori, o di figure rappresentative nel campo dell'attività musicale e musicologica, comprende in realtà pagine a diverso carattere, che affrontano differenti aspetti e si occupano di differenti problemi con metodo non sempre uniforme.

Il vasto saggio di Federico Mompellio sui rapporti tra S. Filippo Neri e la musica ricostruisce, attraverso numerose testimonianze ricavate da studi anche non specifici, la vicenda biografica del santo, l'ambiente fiorentino in cui questa personalità si formò e quello romano in cui a sua volta ebbe ad esercitare e a sviluppare un'influenza decisiva; particolarmente interessanti ci sembrano, nello studio di Mompellio, le pagine che affrontano temi piú specificamente musicologici, e cioè i rapporti personali stabiliti dal santo in misura ricchissima con l'ambiente dei musicisti romani (compositori ed esecutori), e l'influenza esercitata

sulla produzione dell'Animuccia e del Soto dall'ideale ascetico del mistico fiorentino. Ma risulta altrettanto evidente, dalla abbondante documentazione prodotta, come l'ideale musicale di Filippo Neri (e la funzione specifica da lui attribuita alla musica nelle riunioni dell'Oratorio) guardasse decisamente al passato, e non all'avvenire; quest'ideale musicale si identifica nella lauda devozionale fiorentina del primo Rinascimento e « verso quello che sarà l'oratorio musicale [...] Filippo non nutrì aspirazione alcuna » (p. 28). Chiarimenti e precisazioni di questo genere sono sempre benvenuti, e permettono di evitare pericolose confusioni, facilmente perpetuabili.

Un eccellente contributo alla conoscenza delle fonti è la *Nota bibliografica su Cipriano de Rore* di Oscar Mischiati, che stabilisce in maniera definitiva l'identificazione delle opere del sommo polifonista cinquecentesco contenute nel ms. Bourdeney della Bibliothèque Nationale di Parigi, attraverso un confronto con le stampe e le fonti manoscritte più vicine al compositore.

Il contributo di Fabio Fano per ricordare Biagio Marini nel trecentesimo anniversario della morte avrebbe come tema d'indagine fondamentale la verifica del reale apporto di questo compositore al sorgere della musica violinistica, nel primo Seicento. Se i dati biografici di Marini, anche dopo questo studio, attendono ancora numerose precisazioni (e a questo proposito consigliamo, per quel che riguarda la permanenza di lui presso la Cappella Ducale di S. Marco, una ricerca diretta sugli atti riferentisi al primo '600 della Procuratia de Supra, esistenti presso l'Archivio di Stato veneziano), il panorama della produzione musicale suggerisce di tener presente, anche nella valutazione delle composizioni strumentali, la preponderanza evidente della produzione vocale, tanto sacra come profana; cosa del resto naturale in un periodo in cui la produzione strumentale non aveva ancora la pretesa di imporsi in maniera autonoma, meno che meno di vendicare a sé una propria fisionomia stilistica. A quali correnti estetiche del tempo l'opera di Marini (considerata nel suo complesso) si riallacci, ce lo fanno capire titoli come *Le lacrime d'Erminia in stile recitativo* (nell'op. VI) composte, per dichiarazione stessa del compositore, « sulle orme di Monteverdi ». Forse tenendo presente questo preciso atteggiamento (e considerando allo stesso tempo la netta funzionalità da attribuire ai movimenti di danza, chiaramente indicati nei titoli delle raccolte dal compositore stesso), si potrà giungere ad un giudizio non approssimativo, e soprattutto storicamente esatto, sull'opera, anche strumentale, di Biagio Marini.

Esemplare ci sembra il saggio dedicato da Claudio Gallico all'analisi del dialogo, su testo del Tasso, « Olindo e Sofronia », di Domenico Mazzocchi; esemplare per chiarezza d'impostazione metodologica e per acutezza d'indagine analitica; le osservazioni di Gallico non hanno carattere impressionisticamente isolato, ma traggono origine e radice da una ben precisa visione d'insieme dell'opera analizzata, sí che ogni considerazione ha la sua giustificazione nel vivo della sostanza sonora, e nella identificazione del ruolo esattamente svolto da ogni singolo elemento dell'opera quale parte di un tutto organicamente articolato. Anzitutto Gallico chiarisce la posizione assunta dal compositore nei confronti del testo tassesco, e dopo aver indicato i punti nei quali egli se ne allontana, ne

individua e spiega le ragioni (« C'è spesso la volontà di concentrare in brevi motti l'effusivo eloquio tassesco », p. 60; « il drammaturgo musicale non pare aver badato tanto alla qualità poetica, quanto alla funzionalità drammatica dei passi testuali », p. 62); l'autore ricostruisce poi l'architettura del dialogo (« È in evidenza una tripartizione nitida, benché non dichiarata, del componimento »; « oltre a questa strutturazione [...] altri elementi formano una specie di punteggiatura, che giova alla organicità musicale del lavoro: [...] le " arie " narrative del Tasso, con i loro bassi ostinati uguali, che riecheggiano periodicamente nel corso dell'opera » (p. 62) e analizza minutamente le singole parti, proponendo infine utilissimi (e storicamente ben fondati) suggerimenti per una viva ricostruzione sonora: dallo strumentale per la realizzazione del basso continuo alla tecnica di canto necessaria per queste musiche, tecnica che trova il suo culmine nell'impiego della 'sprezzatura'. Dopo aver analizzato quali siano i principi formali secondo i quali si possono distinguere e raggruppare le differenti parti del dialogo, e dopo aver osservato come alla parte del 'Tasso', cioè del narratore, venga riservata la forma dell'aria col basso ostinato (un procedimento stilistico che ha, rispetto a Mazzocchi, numerosi antecedenti e ancor più numeroso seguito nei secoli che seguiranno), Gallico cerca di definire la posizione fondamentale di Mazzocchi: « La rappresentazione musicale degli impulsi e degli stati d'animo di ciascuna persona del dialogo comporta una certa individuazione di personaggi vocali distinti [...] In questo aspetto dell'arte di Mazzocchi sono operanti in misura molto acuta [...] i principi della secentesca poetica degli affetti »; « Quella legislazione stilistica [...] è legata e concorde col tradizionale principio poetico e musicale dell'imitazione (della natura - della parola) » (pp. 71-72). Mazzocchi si inserisce quindi puntualmente anche nel raggiungimento del suo eccezionale risultato, la caratterizzazione musicale cioè dei singoli personaggi, nella poetica del suo tempo e Gallico identifica in una « qualità di canto fiorita, ornata, dilettevole, con inflessioni d'elegia » (p. 74) il tono fondamentale del dialogo, nel quale egli ravvisa una « dimensione sentimentale rara, che vela e tempera i toni espressivi, e che vorrebbe chiamare malinconia ».

I due contributi di Guglielmo Barblan, *Ricordo di Guido Gasperini*, e di Sem'en Ginzburg, *L'attualità didattica di Alexander Glazunov*, mettono efficacemente in luce la benemerita attività di questi due pionieri, il primo nel campo della musicologia in Italia, il secondo in quello dell'insegnamento musicale in Russia; ciò che particolarmente colpisce in entrambe queste figure, oltre alla estrema chiarezza con cui vedevano i fini più importanti da perseguire ed i mezzi necessari per la loro realizzazione, è l'assoluta dedizione alla causa in cui profondamente credevano, il totale impegno, scevro di ogni ambizione personale o di qualsiasi ricerca di prestigio; crediamo si debba identificare nel completo convincimento della 'necessità' dell'opera da svolgere la forza segreta che permise a Gasperini di realizzare monumenti di lavoro come il « Catalogo dell'Associazione dei Musicologi Italiani » e a Glazunov di formare, nel senso più completo del termine, la nuova scuola musicale russa, dalla quale uscirono compositori del calibro di Prokofiev e Sciostakovic, e strumentisti come Jascha Heifetz.

Ad un lungo saggio di Mario Rinaldi su *Paul Dukas oltre Debussy* fa seguito uno scritto di Sergio Martinotti su *Sibelius e Nielsen nel sinfonismo nordico*; la qualità che ci sentiamo di apprezzare di più in questo lavoro è l'equilibrio, la distanza che l'autore riesce a mantenere nel giudizio che egli dà dei due compositori: di essi non viene mai persa di vista l'esatta posizione storica, anzi essa viene decisamente inquadrata nella prospettiva delle maggiori figure musicali del momento (particolarmente simpatico l'esordio, imperniato sui rapporti dei due compositori con Busoni); il che, per converso, permette di considerare come maggiormente valido il giudizio complessivo che di entrambi i musicisti Martinotti ci presenta: « Libertà sinfonica in Nielsen — meditazione astratta in Sibelius: due esiti artistici onesti, sinceri e nobili [...] ma soprattutto due valide conferme alla profetica parola schumanniana rivolta ad ogni compositore nazionalista: il consiglio di superare la propria geografia natale con una fantasia ricca e varia » (p. 131). Il lavoro che segue, una rivalutazione di Scriabin ad opera di Milena Savinelli, ha l'indubbio pregio di far conoscere per la prima volta in forma sistematica al lettore italiano la poetica del musicista del simbolismo russo, inquadrando la visione di quest'artista nell'ambito ideologico da cui egli proviene ed in cui opera; meno felici sembrano essere invece tanto l'accostamento ed il tentativo di confronto con la poetica di Schoenberg (che l'autrice fra l'altro considera troppo sbrigativamente e superficialmente) quanto la rivalutazione complessiva dell'opera musicale di Scriabin, dato che essa è basata su considerazioni e motivi non già interni al linguaggio musicale, bensì a quelle « ideologie di Scriabin » che l'autrice ci permette di « condannare e respingere » (p. 138); non viene insomma data una giustificazione di natura esclusivamente musicale del perché le composizioni di Scriabin si svolgano in un determinato modo piuttosto che in un altro; e crediamo che la difficoltà sia di natura più che altro intrinseca, data proprio l'assenza di dinamico sviluppo musicale che è facile riscontrare nelle non molte opere che di quest'autore abitualmente si ascoltano.

Il saggio di Massimo Mila *La natura e il mistero nell'arte di Béla Bartók* (rielaborazione di un altro dal medesimo titolo, pubblicato dall'autore nella « Rassegna Musicale » del 1951) chiude la prima parte del volume; questo scritto, che riteniamo di fondamentale importanza per la comprensione di alcuni aspetti della poetica e dell'arte bartokiana, illustra (in una forma che avremmo forse preferito più sistematica) come l'amore e l'interesse per la Natura, concepita da Bartók non già come calmo oggetto di contemplazione, ma come « un grande mistero, dal cui deciframento dipende la realizzazione intera della condizione umana » (p. 149), abbiano suscitato nel musicista alcuni particolarissimi atteggiamenti della sua produzione: « Conoscenza della Natura è per Bartók il ritrovato contatto con queste oscure forze primordiali, che urgono nella torrenzialità dei suoi " allegri ", che sussurrano, stormiscono, frusciano con ogni sorta d'inquietanti brusii nei *Quartetti*, che si scompongono negli elementi ultimi della materia in quei suoi movimenti lenti di misteriosa e straordinaria musica cosmica » (p. 150). Individuando acutamente quest'atteggiamento come propaggine estrema di una concezione romantica, Mila identifica il punto di partenza

stilistico di queste conquiste bartokiane nella produzione dell'ultimo Beethoven, ne individua il proseguimento in alcune pagine di Schumann (*Verrufene Spot* e *Der Vogel als Prophet* dalle *Waldszenen*) ed il precedente piú immediato nella scena fra Andres ed il protagonista nel *Wozzeck*. Nell'opera di Bartók questa concezione si realizza con atteggiamenti di linguaggio assolutamente nuovi ed originali, in particolar modo per la parte ritmica e timbrica. Servendosi degli strumenti tradizionalmente meno adatti a questo genere di 'scoperte sonore', Bartók attua una vera rivoluzione nel campo della sonorità; egli « rappresenta il punto piú avanzato nella esplorazione del mondo fisico del suono, prima che la musica moderna faccia ricorso alla produzione elettronica del suono stesso » (p. 159). La prova che esattamente questo è il significato da attribuire alle conquiste bartokiane è indicata *ad abundantiam* da Mila nell'analisi della concezione generale e di alcuni particolari punti del *Castello di Barbablú*, e da quella della Suite per pianoforte *All'aria aperta*; in queste opere l'elemento verbale (o anche semplicemente il titolo) permette di individuare con precisione il significato da attribuire alle particolarità stilistiche esaminate dall'autore, e in questo senso la *Musica della notte* (quarto pezzo della Suite) « va tenuta ben presente come una formula ad indicare un aspetto preciso dell'arte di Bartók, e cioè la sua intuizione panica e visionaria dell'animazione della Natura » (p. 164). Come corollario di questa penetrante esegesi, Mila indica nell'infanzia di Bartók la radice psicologica del suo atteggiamento e della sua concezione.

La seconda parte del volume, dedicata a studi connessi con le manifestazioni musicali senesi dell'estate 1965 (se ne veda la recensione nel I numero di questa Rivista, pp. 161-165) comprende gli studi di René Clemencic, *Die Verwendung von Instrumenten in der Aufführungspraxis mehrstimmiger Musik zur Zeit Dantes* (L'impiego degli strumenti nella pratica esecutiva della musica polifonica al tempo di Dante); di Mario Fabbri, *La vita e l'ignota opera-prima di Francesco Corteccia musicista italiano del Rinascimento*; di Clemente Terni, *Giovanni Pierluigi da Palestrina e l'esacordo*; di Adelmo Damerini, *La prima ripresa moderna di un'opera giovanile di Rossini: « L'equivoco stravagante » (1811)* e di Gino Roncaglia, *L'arte di Lorenzo Perosi e « La strage degli Innocenti »*. Fra questi studi merita un cenno particolare quello di Mario Fabbri, per il suo carattere di autentico contributo, basato su prolungate e fruttuose ricerche d'archivio, e accompagnato da un apparato documentario davvero imponente. Nel suo lavoro, l'autore stabilisce l'origine fiorentina (e non aretina) del Corteccia; ne fissa la data di nascita (27 luglio 1502); ricostruisce l'albero genealogico della famiglia e traccia accurate biografie dei componenti di essa che svolsero attività musicale; prova che il compositore fu allievo di Bernardo Pisano per la composizione e di Bartolomeo degli Organi per l'organo; nel 1531 Corteccia diviene cappellano ed organista della basilica fiorentina di S. Lorenzo, alla quale ultima carica rinuncia all'inizio del 1532; dopo un imprecisato periodo in cui è organista in S. Giovanni (tra il 1535 ed il 1539), Corteccia viene nominato maestro di cappella della Corte Medicea e di S. Maria del Fiore all'inizio del 1540, e non è certo una coincidenza che questa assunzione avvenga a meno di un anno di distanza dalle feste per le nozze del granduca Cosimo con Eleo-

nora di Toledo, feste per le quali il Corteccia compose la maggior parte delle musiche (cfr. p. 187); sacerdote e canonico di S. Lorenzo, il compositore mantenne la carica presso la corte medicea fino alla morte, che avvenne il 7 giugno 1571. La seconda parte dello scritto di Fabbri è dedicata ad una esatta collocazione storico-stilistica della *Passio secundum Johannem*, composta nel 1527 « nel modo del Pisanello », e dall'autore identificata come prima composizione del Corteccia.

Infine, a chiusura del volume, un altro contributo esemplare, quello di Francesco Degrada su *Dante e la musica del Cinquecento*. Dopo aver opportunamente illustrato le ragioni della « diffidenza o comunque [del] l'estraneità sentimentale all'arte dantesca » del Rinascimento, ragioni che l'autore identifica nel desiderio di un « contemperamento [...] di un ideale di grandezza e di maestà in una misura di aggraziata eleganza » (p. 260), Degrada passa all'analisi del rapporto testo poetico-intonazione musicale delle composizioni cinquecentesche basate su testi del Poeta. Mentre le due uniche intonazioni (entrambe anonime) risalenti all'inizio del secolo risolvono questo rapporto su di una base unicamente di struttura metrica (ed è il caso della frottola costruita sulla prima strofe della canzone « *Amor da che convien* ») oppure in chiave addirittura 'indifferente' rispetto al contenuto del testo (ed è il caso dell'intonazione « in severo stile mottettistico » della canzone « *Così nel mio parlar* »), assai più addentro nello spirito del testo si inoltrano i compositori di madrigali che scelsero testi tratti dalla *Divina Commedia*. Fra di essi, il più significativo è da considerarsi Luzzasco Luzzaschi, a proposito del quale Degrada cita un'interessantissima pagina de « Il Farnetico Savio » di Alessandro Guarini, nella quale Luzzaschi viene paragonato a Dante, mentre Marenzio viene avvicinato a Petrarca; analizzando il madrigale di Luzzaschi, Degrada definisce questo compositore come « il più vicino allo spirito della poesia dantesca: poiché il discorso musicale, lungi dall'isterilirsi nell'artificioso impiego di espedienti tecnici [...] si pone come un fedele correlato dell'atmosfera espressiva della poesia »; « si direbbe che egli sia stato l'unico al avvertire [...] l'intimo spirito di questi versi, dettati da un vigoroso impulso etico, risolto in un moto d'orrore e di pietà insieme, e a esso si sia strettamente attenuto » (p. 269); tanto più che i versi musicati dal compositore ferrarese (*Inferno*, III, 22/27) vengono poi ripresi da un gruppo di musicisti, alcuni dei quali (G. Renaldi, G. B. Mosto) attivi nella cerchia padovana delle accademie alla fine del '500. Mentre l'intonazione del Soriano è felice soltanto nell'esordio, quella di Pietro Vinci « si raccomanda [...] soprattutto per il tono di patetico lirismo con cui egli [...] interpreta la scena infernale » (p. 270) e sapore di « spiritosa stravaganza stilistica » assume il « *Capriccio* » di Lodovico Balbi, sul medesimo testo, da intendersi forse come reazione alle faticose ricerche 'espressive' degli altri componenti il gruppo padovano. Sul finire del secolo, due intonazioni polifoniche della canzone « *Così nel mio parlar* », quella della prima stanza ad opera di Vincenzo Galilei, e quella dell'intero testo, in apertura del nono libro di madrigali, di Luca Marenzio concludono la serie delle composizioni rinascimentali su testi danteschi. Se la « *Cantilena* » di Galilei si risolve in un « puro pretesto dimostrativo di un proce-

dimento tecnico » (p. 272), l'opera di Marenzio si identifica con il raggiungimento di una nuova, estrema, ancor poco rilevata fase stilistica del maestro di Coccaglio; l'incontro con il testo dantesco viene infatti stilisticamente risolto « nelle crudesse armoniche teorizzate dal Galilei [...] unite a un gusto asciutto e crudo per le dissonanze, i ritardi, gli urti, gli scontri e gli attriti delle parti che emulano, o meglio traducono in suono l'agro sapore della " asprezza " verbale di Dante » (p. 273). In questo panorama sonoro risaltano ancor piú, con quell'intonazione disumana e metafisica che s'incontrerà nella storia della musica in poche altre di queste opere ' estreme ', le reminiscenze della « sottilissima, delicata sentimentalità » di Marenzio.

Come si può vedere dal resoconto che si è cercato qui di esporre, la vastità e l'importanza dei temi affrontati in questo volume è pressoché illimitata, ed è questo senz'altro indice dell'apertura d'interessi dell'Istituzione che ne ha patrocinato la pubblicazione; colpisce pertanto ancor maggiormente come, nella parte riservata alle celebrazioni, non siano presenti scritti intesi a ricordare il trentesimo anniversario della morte di Berg (24 dicembre 1935) e il ventesimo della scomparsa di Webern (15 settembre 1945). Un panorama che voglia proporre anche giudizi di valore, e che intenda essere guidato da un'obbiettiva rilevanza storica non può prescindere da queste due figure; la loro presenza, la loro importanza in ogni attività musicale che desideri uscire da anguste visioni provinciali è ormai un dato alla cui evidenza non ci si può sottrarre.

Nel quadro della produzione musicologica italiana che, con buona pace di tutti e salvo alcune, lodevolissime eccezioni, si svolge ancora all'insegna dell'iniziativa individuale, « Chigiana » rappresenta un punto fermo, un centro di raccolta di energie, un motivo propulsore e di attività: in questo senso, ogni suo numero dev'essere salutato come una vittoria sulle apatie e sull'indifferenza, come una conquista nella faticosa ripresa della nostra produzione piú impegnata.

PIERLUIGI PETROBELLI

Quaderni della Rassegna musicale, diretti da Guido M. Gatti. N. 3 (*La nuova musicologia italiana*), Torino 1965, Einaudi.

La gloriosa « Rassegna Musicale », trasformatasi da qualche anno in « Quaderni della Rassegna Musicale », eliminando così il suo carattere di pubblicazione a scadenza periodica regolare, accoglie opportunamente nel terzo numero della « nuova serie » una raccolta di saggi che il suo direttore Guido M. Gatti ha riunito sotto l'unica etichetta *La nuova musicologia italiana*. L'iniziativa è particolarmente notevole, se si pensa che proprio con la « Rassegna Musicale » si affermò la piú cosciente e valida critica musicale italiana, tuttora sulla breccia. Le mutate condizioni degli studi italiani, avviati ora a competere su un piano piú qualificato (dal punto di vista degli studi storici) con quelli stranieri, imponevano di considerare attentamente la nuova situazione, già docu-

mentata in iniziative quali « Collectanea Historiae Musicae », « Chigiana » e ora la « Rivista Italiana di Musicologia ». Quanto il fascicolo in questione comprende rappresenta, ben inteso, soltanto una parte di quella fioritura, di quel « boom » musicologico di cui parla Barblan presentando, nello stesso numero, la « Società Italiana di Musicologia », in cui si è raccolta la gioventù studiosa, rivendicando la necessità di modificare la stagnante situazione di fatto in cui è venuta a trovarsi in Italia questa disciplina. Gli scritti ospitati nel volumetto non sono molti, ma significativi e, pur nella diversità degli interessi e del metodo scientifico e storiografico, rispecchiano un'unità di intenti, una coerenza critica, un'impostazione analitica per cui si può ben usare la parola « scuola ». Il « Quaderno » raccoglie, fra gli altri, saggi di Mario Fabbri, Claudio Gallico, Francesco Degrada, Giorgio Pestelli, Pierluigi Petrobelli, Gianluigi Dardo, Sergio Martinotti. Una rappresentanza, dunque, delle nuove leve venute alla ribalta in questi ultimi dieci anni, una rappresentanza in nome di tanti altri che pur avrebbero degnamente figurato nella pubblicazione.

Sappiamo tutti quanto cammino debba ancora percorrere in Italia la musicologia; c'è da augurarsi, tuttavia, che il concetto di musicologia non venga inteso in senso troppo ristretto e angusto; e che la ricerca non si risolva prevalentemente in archivistica catalogazione del materiale, in arida attività compilatoria, ma trovi quella considerazione storiografica, nel più alto senso del termine, quella commossa partecipazione estetica che, se per tanto tempo ha costituito per gli studi italiani un limite (e in nome dell'estetica quanti peccati si sono commessi!) è anche un vanto, un segno di primato, un elemento altamente positivo. In altre parole, ben venga la *nouvelle vague* della musicologia, ma che questa sappia soprattutto nutrirsi d'idee e sappia cogliere l'occasione buona per vincere la sua battaglia.

I saggi ospitati nel « Quaderno » (ci scusiamo con i « veterani » che collaborano al numero se di essi non parliamo, ma è nostra intenzione puntare lo sguardo sui più o meno « nuovi arrivati ») toccano argomenti di importanza non secondaria. Mario Fabbri raccoglie novanta pensieri dall'inedito trattato del Veracini, *Il trionfo della pratica musicale*, di cui egli ci aveva già detto in altra occasione, chiosandoli opportunamente con ampio bagaglio di informazioni. La scelta operata dal Fabbri getta nuova luce sulla personalità del maestro fiorentino, arguto e piacevole, conversatore amabile e scrittore sapido. È inutile aggiungere che attendiamo ora un saggio del Fabbri sulla produzione violinistica del Veracini, ancora in ombra e trascurata dai manuali di storia.

Il saggio di Claudio Gallico su *L'arte dei « Cento Concerti Ecclesiastici » di Lodovico Viadana* è a nostro avviso il più importante dei contributi ospitati nel « Quaderno » e fa il punto, come si dice, su uno dei più incontrollati « miti » della storiografia musicale, chiarendo il significato di quella vicenda. Il Gallico ne sottolinea la portata, specificando che quel risultato storico è dato da un lato « da suggestioni di tradizionali istituti linguistici » e dall'altro « dalla secentesca ambizione di riscoprire e rappresentare in modo nuovo ed inedito la "verità naturale" ». Partendo da questi termini, l'autore (che ha edito recentemente il « capolavoro » del Viadana) coglie l'essenza dei *Concerti*,

considerandoli come un « arredo sonoro del tempio », e passa quindi a esaminare le varie specie, determinate dal diverso numero delle voci impiegate. Particolarmente notevole, mi sembra, è l'accento posto sui *bicinia*, verso i quali forse nuove conclusioni sarebbero possibili da un confronto con i mottetti a 2 voci di Orlando di Lasso.

Mancanza di spazio non ci consente di esaminare tutti i saggi; non ci si può esimere, tuttavia, dal citarli. Francesco Degrada considera i rapporti fra Voltaire e la musica e ci auguriamo che l'interessante argomento possa essere ulteriormente approfondito dal giovane musicologo, uno dei meglio preparati. Pierluigi Petrobelli discorre, con un corredo dovizioso di documentazione, dell'*Ermiona* di Pio Enea degli Obizzi in relazione ai primi spettacoli veneziani, sottolineandone giustamente l'importanza nel quadro generale delle rappresentazioni di quell'epoca. Gianluigi Dardo reca un significativo contributo alla storia del liuto in Italia parlando di Johannes Maria Alamanus (il proto ha giuocato un brutto tiro all'autore con un refuso nel titolo, *Alamus*, piuttosto esilarante) e di Giovanni Maria da Crema.

Due saggi non propriamente musicologici completano il panorama. Il primo è opera di Giorgio Pestelli, esperto conoscitore dell'arte di Domenico Scarlatti, che traccia un arguto quanto profondo e « sofferto » ritratto del mito che il musicista napoletano ha incarnato nella cultura italiana del Novecento. Scritto in uno stile colorito e vibrante, raro nei musicologi, il saggio nulla tralascia e fa giustizia di tanti luoghi comuni, a cominciare da quelli originati dalle « visioni » di un D'Annunzio. L'altro saggio è opera di Sergio Martinotti: *Poetiche e presenze nel pianismo italiano dell'Ottocento*, che affronta su un piano generale ma con profonda conoscenza di causa l'inesplorato settore di eroici e dimenticati maestri d'un'epoca irrevocabilmente troppo lontana da noi, ma che giustizia e storia vogliono che si tengano presenti. Fra i tanti nomi che compaiono in quella pleiade uno, personalmente avremmo evitato di citare: quel Bonifacio Asioli che è troppo legato al Settecento per aspirare ad una vena romantica.

ALBERTO BASSO

L'Approdo musicale (*Quaderni di musica* diretti da Alberto Mantelli). N. 21, dedicato a Ildebrando Pizzetti, Roma-Torino 1966, ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana.

Ripercorrendo l'arco intiero dell'opera di Pizzetti che abbraccia un periodo di circa sessant'anni, sempre più chiaro emerge quello che fu sempre considerato (e pregiato anche dagli avversari) il carattere fondamentale di essa e del musicista: la coerenza artistica e morale insieme con la fedeltà ai canoni della sua estetica, già presenti nelle pagine giovanili e in seguito rapidamente affermati e sostanzati nelle opere del primo ventennio di questo secolo. Con ciò non si vuol dire che le opere nate negli ultimi quarant'anni, sino a quella *Cliten-*

nestra ch'è una mirabile testimonianza di vigor giovanile, non aggiungono elementi positivi, utili alla configurazione e alla validità della produzione pizzettiana, ma dichiarare la spiccata importanza di un periodo dell'operosità del Maestro che coincide, all'incirca, con quello del suo soggiorno fiorentino, compreso fra il 1908 e il 1924.

Su questo tempo, del quale il giovine « italianisant » nizzardo Henri Jordan ha di recente tracciato un vivo quadro dove la figura di Pizzetti appare più volte attraverso le testimonianze e i ricordi di Romain Rolland (*Romain Rolland et le mouvement florentin de « La Voce »*, Paris 1966, Ed. Albin Michel), si sono soffermati con particolare simpatia i più recenti studiosi, biografi e critici, del maestro parmense. Fra gli altri, quelli che hanno partecipato all'omaggio reso gli recentemente da « L'Approdo Musicale » col suo ventunesimo quaderno, giunto al punto stesso in cui si riscontra una ripresa dell'interesse per l'opera pizzettiana, anche nel pubblico giovanile dei teatri e delle sale di concerto. E a questo proposito abbiamo rammaricato che nel simposio in questione siano state accolte soltanto le voci dei più anziani e fedeli estimatori, di cui da tempo ci è noto il pensiero, mentre molto ci sarebbe piaciuto conoscere le reazioni e le opinioni su Pizzetti di coloro che hanno assistito, più o meno consentendo, alla crisi che tuttora travaglia la creazione musicale d'oggi: paragonabile, nel fondo, a quella che contribuì, al principio del secolo, a richiamare i musicisti italiani a una tradizione da lungo tempo interrotta.

Aperto da un saggio ampio, obiettivo e affettuoso al tempo stesso, di Adelmo Damerini, ben documentato soprattutto per quanto riguarda la prima parte della attività pizzettiana, il quaderno accoglie la testimonianza di Gian Francesco Malipiero, insigne esponente degli anni del nostro « Sturm und Drang » musicale, rievocati successivamente nello scritto di Vittorio Gui, che fu a fianco di Pizzetti « amico lontano e vicino » sin dai tempi delle musiche di scena della *Nave*, da lui presentate al pubblico del Teatro Argentina di Roma nel 1908. Più giovane d'anni ma di autorità non minore, Gianandrea Gavazzeni rappresenta la seconda ondata del pizzettismo, ch'egli sostenne con l'ornata e convincente parola e, successivamente, con la bacchetta, portando alla ribalta tutte le opere del suo maestro, da *Vanna Lupa* a *Clitennestra*, che fu — egli scrive — « un modo di far critica, nell'atto interpretativo ed esecutivo, mutando strumenti ».

Ma forse le pagine più stimolanti del fascicolo, anch'esse relative al periodo fiorentino, sono quelle riservate all'attività di critico che Pizzetti svolse nella « Nazione » dalla primavera del 1919 al marzo del 1923; anni che, secondo Leonardo Pinzauti, attento ricercatore e coordinatore di quel materiale, « coincidono con uno dei più sintomatici momenti di trapasso del nostro costume musicale ». Queste annotazioni, anche se, scritte in redazione dopo lo spettacolo, non furono ritenute dall'autore meritevoli d'essere raccolte in volume, recano spesso un contributo di critica acuta e s'inquadrano perfettamente nel metodo e nelle conclusioni con gli studi più meditati che Pizzetti aveva già scritto a quel tempo e avrebbe scritto in seguito. Nei giudizi, talora severi, enunciati sempre con chiarezza, si trovano i riflessi della poetica ch'egli ha già maturato e dalla quale non si discosterà più, indifferente (ma non sordo) ai richiami dei

molti « ismi » offerti dal mutar dei gusti. Come osserva giustamente il Pinzauti, « i giudizi sono quasi sempre esatti con motivazioni ancor oggi valide ». Se lo spazio lo concedesse, varrebbe la pena di riportarne alcuni sui suoi colleghi, ad esempio su Mascagni, Leoncavallo, Respighi ecc. nei quali il dissenso di fondo non esclude la segnalazione degli aspetti positivi di quelle fra le opere che Pizzetti ha ascoltato con la doverosa attenzione professionale.

GUIDO M. GATTI