

---

# NECROLOGI

---

CHARLES VAN DEN BORREN

(Ixelles, 17 novembre 1874 - Bruxelles, 14 gennaio 1966)

È trascorso poco più di un anno dall'affettuoso tributo d'omaggio dei colleghi e degli amici a Charles van den Borren per il suo novantesimo compleanno. Lo festeggiammo tutti con l'augurio di averlo con noi per qualche tempo, ancora in gamba e spiritualmente pien di vita come sempre si era mantenuto in passato, quand'ecco compiersi l'irreparabile con l'improvviso decesso, avvenuto il 14 gennaio scorso, appreso in Italia con profondo cordoglio da coloro che lo hanno conosciuto e stimato per le sue rare qualità d'animo e d'intelletto. Scompare così il più anziano fra i musicologi d'Europa e l'ultimo di una generazione illustre di studiosi che, dopo Adler, con Johannes Wolf, Ludwig, Alfred Einstein, Pirro, Casimiri e Torre Franca, promossero e affermarono con metodo e indirizzo scientifico le ricerche storiche musicali sul Medioevo e sul Rinascimento, contribuendo in ogni nazione alla formazione di numerosi scolari, preparandoli allo studio della musicologia come nuova disciplina.

Avviato alla giurisprudenza, van den Borren si laureò alternando alla pratica legale lo studio della musica con Ernest Closson. Così la sua lunga carriera di musicologo s'inizia dalla condizione di autodidatta, sorte davvero riservata ai tempi nostri a molti altri che si sono dedicati a questa materia, allora insolita, per la quale mancavano le basi di un insegnamento specializzato e vi si suppliva con l'esuberante aspirazione di una grande passione per la musica. Nominato nel 1919 Bibliotecario al Conservatorio Reale di Bruxelles e ottenuto nel 1926 un incarico facoltativo, poi regolare nel 1931, per l'insegnamento della storia della musica all'Università libera di Bruxelles, gli fu possibile formare e guidare alcuni suoi scolari che oggi costituiscono il fiore della musicologia belga e occupano le cattedre tenute dal Maestro. Così anche per l'Università di Liegi, dove nel 1927 ebbe l'incarico dei corsi sino al 1945, e in seguito, fu nominato professore emerito.

In occasione di un congresso al Maggio Musicale 1938 a Firenze conobbi Charles van den Borren, il quale sin d'allora mi onorò di sincera amicizia, mantenuta tramite alcuni incontri a Bruxelles e a Basilea, oltre a costanti rapporti epistolari. È motivo per me di commozione il ricordare le sue eminenti doti morali e spirituali. Personalità viva per alacrità d'intelletto e di sentimenti, cordialmente aperta a tutti, particolarmente prodiga con i giovani nel dare — rispondendo sempre a giro di posta — le più ampie informazioni e consigli ine-

renti a quella « nostra cara scienza », come egli soleva chiamare la musicologia. È tutto un mondo che scompare con lui, poiché gli uomini del suo stampo nell'attuale epoca costituiscono una eccezione.

Il suo vivo interesse per la musica nazionale belga lo indusse nei primi anni d'attività a scrivere sull'opera drammatica di César Franck e a studiare i musicisti belgi in Inghilterra durante il Rinascimento. La polifonia cinquecentesca divenne in seguito suo argomento specifico di specializzazione con il noto studio monografico su Orlando de Lassus, mentre la curiosità per le fonti musicali inedite gli permise di mettere in luce il famoso manoscritto della Biblioteca di Strasburgo. Con la memoria premiata dall'Accademia Reale Belga su Guillaume Dufay si afferma l'appassionata sua indagine storica sulla musica del Quattrocento, assieme a due altre opere fondamentali per lo stesso secolo. Infatti con *Polyphonia Sacra*, documentazione miscelanea di composizioni a più voci, trascritte in notazione moderna dal codice *Can. misc. 213* di Oxford e con gli *Etudes sur le XV<sup>e</sup> siècle musical* risulta esaminata a fondo l'evoluzione della polifonia fra i Paesi Bassi e l'Italia, tramite lo scambio della cultura nordica del tardo gotico con la nostra rinascimentale. Riguarda soprattutto l'apporto musicale dei maestri di cappella ultramontani discesi presso le nostre corti e le cantorie della penisola e che come Johannes Ciconia, « ce Liégeois italianisé » — così definito dal van den Borren — ebbe a rappresentare il musicista venuto d'oltr'alpe ad arricchire il proprio stile polifonico con la conoscenza della nostra arte locale profana e popolare, suscettibile di inattese rivelazioni e di proficui insegnamenti monodici. Inoltre, *l'Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique*, pure redatto con l'entusiasmo per la ricerca dell'inedito musicale, costituisce una fonte preziosa di documenti che ha condotto al ritrovamento di un raro frammento d'*intermedio* fiorentino del Cinquecento.

Membro corrispondente sin dal 1937 per la « Classe des Beaux Arts » dell'Accademia Reale Belga, di cui coprì anche la carica di Presidente, ebbe a redigere nei suoi Bollettini numerose recensioni, a rassegna delle pubblicazioni di storia e critica musicale apparse in Europa e negli Stati Uniti in questi ultimi trent'anni. Segretario Generale de *l'Institut des Hautes Etudes de Belgique*, vi dedicò cinquant'anni circa d'infaticabile attività nell'organizzare corsi e conferenze con tutto il gravoso impegno amministrativo inerente. Da così importante libera cattedra non v'è musicologo di nome che non sia stato invitato a parlare. Per le sue benemerite van den Borren fu insignito di numerose onorificenze e fece parte come membro effettivo e onorario di varie Società di Musicologia e come Presidente di quella Belga. La sua personalità proveniente dall'altro secolo e vissuta tra due grandi guerre mostrò pure un sorprendente spirito di rinnovamento, rispetto all'evolversi dei tempi che lo fece attento e sensibile nei suoi scritti più recenti alla novità dei problemi sonori nella musica moderna.

I colleghi gli avevano da poco testimoniato la loro profonda considerazione offrendogli un *Liber Amicorum* su argomenti vari di storia musicale da lui preferiti e pertinenti alla sua grande cultura sul Rinascimento. La pubblicazione a parte di un gruppo di lettere scelte fra la corrispondenza avuta con altri

eminenti musicisti e musicologi contemporanei s'inserisce per la sua importanza fra gli avvenimenti storici del nostro tempo.

Nell'onorare qui la memoria di così insigne studioso mi rendo interprete dei sentimenti di sincero cordoglio da parte della Presidenza e del Consiglio Direttivo della Società Italiana di Musicologia, in unione alla Redazione della nuova Rivista Italiana di Musicologia. La cui pubblicazione Charles van den Borren, da profondo conoscitore della nostra cultura musicale, avrebbe salutata con grande gioia, distinguendosi come sempre per quella sua vivacità di spirito a immagine d'imperitura giovinezza.

FEDERICO GHISI

#### IN MEMORIA DI ULISSE PROTA-GIURLEO

(Napoli, 13 marzo 1886 - Perugia, 9 febbraio 1966)

Si è spento il 9 febbraio 1966, nella clinica universitaria di Perugia, Ulisse Prota-Giurleo. Nato a Napoli nel 1886, trascorse in questa città tutta la sua vita, operosa e raccolta, allontanandosene solo per seguire il filo delle sue ricerche, dedicate quasi interamente alla storia della musica e del teatro napoletano, che lo portavano, per brevi periodi a investigare biblioteche e archivi di altre città. Gelosissimo della propria indipendenza spirituale, da decenni si era ritirato tra i suoi libri preziosi e le sue carte nell'umile casa di Ponticelli. Viveva in serena povertà, del frutto modesto di lezioni private; la città che egli aveva onorato con la sua esemplare attività di studioso e con l'alta e nobile lezione della sua figura morale, non sembrava nutrire alcun sentimento di riconoscenza nei suoi riguardi. Mentre in tutto il mondo la sua figura e la sua opera era circondata dalla stima e dall'ammirazione degli studiosi, a Napoli, lo si ignorava, ormai; né Prota-Giurleo scorgeva più attorno a sé neppure un eco della felice stagione culturale nella quale si era formato. Si era avviato agli studi di storia della musica per esortazione di Salvatore Di Giacomo<sup>1</sup>, cui fu legato da grande amicizia e col quale validamente collaborò nella compilazione del catalogo della biblioteca musicale dei Filippini<sup>2</sup> e dei due volumi sui Conservatori di musica napoletani<sup>3</sup>; un terzo, prezioso lavoro eseguito in collaborazione dai due studiosi, la storia della Congregazione dei Musicisti di

<sup>1</sup> Sui rapporti con Salvatore Di Giacomo, si veda: U. PROTA-GIURLEO, *Ricordi digiacomiani*, in «Nfertà ossia stenna napoletana per l'anno 1956», Napoli 1956, pp. 135-150.

<sup>2</sup> *Associazione dei Musicologi Italiani. Catalogo generale delle Opere musicali, teoriche o pratiche, manoscritte o stampate di autori vissuti sino ai primi decenni del XIX secolo, esistenti nelle biblioteche e negli archivi d'Italia. Città di Napoli. Archivio dell'Oratorio dei Filippini*, Parma 1918.

<sup>3</sup> *I quattro antichi conservatori di musica a Napoli*, Palermo 1924-1928.

San Giorgio Maggiore, andò purtroppo completamente distrutto prima della pubblicazione.

Dal Di Giacomo, Prota-Giurleo ereditò verso la storia quell'atteggiamento di profonda apertura umana, di intensa partecipazione sentimentale che rimase una costante del suo metodo e del suo stile storiografico: esemplare *pietas* verso uomini e cose del passato, che si accompagnava a un rispetto severo e scrupoloso verso il documento, il dato, la fonte diretta. Era un positivismo, il suo, immune da sovrastrutture pseudoscientifiche di metodo: il materiale documentario, reperito con singolare acume e con infaticabile tenacia, veniva presentato nella sua pagina equilibrata e sensibile, da un angolo visuale che, rispettandone rigorosamente il contenuto d'informazione e offrendolo nella sua immediata evidenza, ne illuminava nel contempo, con sapienza e con garbata eleganza, le più varie e riposte implicazioni. Era in questo suo stile una straordinaria forza di verità, di demistificazione: le stesse figure che eravamo abituati a conoscere in statici e manierati atteggiamenti dalle opere approssimative e confuse del marchese di Villarosa e di Francesco Florimo<sup>4</sup>, ci appaiono nelle sue indagini in tutta la loro concreta umanità, implacabilmente inseguite nel vario dipanarsi della loro vicenda esistenziale, interrogate e scrutate — sempre sulla solida base del documento — nelle loro relazioni artistiche, sociali, familiari.

La mole di lavoro che sta alla base delle ricerche del Prota-Giurleo è enorme: nel decennio 1920-30, egli esaminò e trascrisse con infaticabile lena da atti di archivi pubblici e privati, da cronache, gazzette, epistolari, libretti, opere letterarie e musicali e da innumerevoli altre fonti, in particolare del Sei-Settecento, ogni notizia che potesse avere riferimento alla storia della musica e alla vita teatrale e artistica di Napoli. È rimasto manoscritto tra le sue carte, un prezioso spoglio sistematico dei famosi « Fasci teatrali » già conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli e solo in parte utilizzati dal Croce<sup>5</sup>, che costituisce dopo la loro distruzione nel corso della seconda guerra mondiale, una fonte unica di inestimabile valore.

Le sue scoperte, spesso, come nel caso di Alessandro Scarlatti, clamorose, le sue rettifiche, i suoi contributi alla biografia, alla bibliografia, alla cronologia delle opere dei compositori napoletani o a Napoli operanti, e alla storia della vita teatrale e più in genere musicale della città, sono numerosissimi. Basti qui citare gli studi più importanti, sulla famiglia Scarlatti, su Nicola Logroscino e i primi maestri dell'opera buffa, su Antonio Sacchini, Domenico Cimarosa, Niccolò Porpora, Giuseppe Porsile, Nicola Piccinni, Giuseppe Sellitto, Francesco Provenzale, Domenico Sarro, Giovanni Bonaventura Viviani, Jean Mac-

<sup>4</sup> C. DE ROSA (Marchese di Villarosa), *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Napoli 1840; F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, Napoli 1880-82.

<sup>5</sup> Nell'opera giovanile *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli 1891 e successive edizioni col titolo *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*.

que, Giovanni Salvatore, Gregorio Strozzi, sugli organari napoletani del XVII e XVIII secolo, su Giovanni Maria Trabaci e gli organisti della Real Cappella di Palazzo di Napoli, su Carlo Felice Giardini, Giuseppe Mislivecek, Gian Leonardo dell'Arpa, Matteo Sassano<sup>6</sup>. Ma innumerevoli sono, accanto a questi lavori, pubblicati dal Prota-Giurleo a proprie spese, o in genere su riviste minori di difficile reperimento (e che perciò sarebbe quanto mai utile ripubblicare raccogliendoli in un unico volume) le voci da lui stese per enciclopedie e dizionari musicali, dall'*Enciclopedia dello Spettacolo*, all'enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, all'*Enciclopedia della Musica* edita dalla casa Ricordi, al *Dizionario Biografico degli Italiani*.

Suo desiderio sarebbe stato di riunire questi contributi in un'organica *Storia della musica a Napoli* che avrebbe sostituito le incerte compilazioni sinora esistenti; ma il progetto non poté mai essere realizzato poiché Prota-Giurleo non trovò un editore o un ente disposto a sostenere le spese della pubblicazione; per sé, mi diceva, non avrebbe voluto compenso alcuno, si sarebbe accontentato del necessario per stendere materialmente il lavoro.

Riuscì a riunire tuttavia parte dei suoi studi in una *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei secoli XVII e XVIII*<sup>7</sup>, che si pone senza dubbio, accanto ai lavori del Croce, del Di Giacomo e del Pannain, come il più importante contributo alla storia della musica napoletana pubblicato nel nostro secolo.

Nulla varrà meglio a rievocare qui la qualità morale e umana del grande studioso, delle parole da lui stesso preposte al volume su *I Teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*<sup>8</sup>, opera piena di preziose suggestioni anche per lo storico della musica:

« Questo libro è da me fraternamente dedicato a quanti in Italia, da soli, senza aiuto di mecenati di vario genere, solitari contro la indifferenza del pubblico, senza remunerazione, senza lodi — se non forse le inutili, postume lodi — diedero in umiltà tutto se stessi per accrescere e conservare quella non misurabile ricchezza dell'intelligenza e dell'umanità, per cui la Patria nostra è veramente immortale ».

FRANCESCO DEGRADA

<sup>6</sup> Per le referenze bibliografiche complete si rimanda alla voce *Prota Giurleo, Ulisse*, nell'enciclopedia « *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* », vol. X, Kassel 1962, coll. 1660-1661.

<sup>7</sup> Pubblicata nel volume *Il Teatro di Corte nel Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1952, pp. 19-146.

<sup>8</sup> Napoli 1962.

## IN MEMORIA DI GLEN HAYDON

(Inman, 9 dicembre 1896 - Chapel Hill, 8 maggio 1966)

La musicologia negli Stati Uniti ha perso uno dei suoi membri piú noti e influenti. Glen Haydon si è spento lo scorso 8 maggio a seguito di un attacco cardiaco, quando, raggiunti i limiti d'età alla fine di questo stesso anno, avrebbe dovuto lasciare l'importante sua posizione al Dipartimento di Musica dell'Università del Nord Carolina.

Appartenuto alla prima generazione dei musicologi formati negli Stati Uniti alla scuola europea, gli amici e i colleghi italiani ne ricordano le affabili doti personali, unitamente all'opera sua di appassionato cultore del nostro Rinascimento. Nato il 9 dicembre 1896, studiò all'Università di California e a Parigi il clarinetto e la composizione, conseguendo nel 1932 a Vienna con Adler il Dr. Phil. in musicologia. Dal 1934 ebbe a coprire il posto di professore e *chairman* al Dipartimento di Musica nell'Università del Nord Carolina. Fu ospite in altri istituti universitari, Michigan (1947), Harvard (1956), Library of Congress e membro nel direttorio della Music Teachers National Association e della American Musicological Society.

Autore di composizioni per clarinetto, di musica da scena e di una messa per coro a cappella, ha lasciato con la sua *Introduction to Musicology* un saggio fondamentale per l'insegnamento, oltre alla nota traduzione in inglese del volume di Knud Jeppesen sullo stile palestriniano *Conterpoint: the Polyphonic Vocal Style of the 16th Century* (1939). Questa sua approfondita preparazione e particolare conoscenza storica della musica rinascimentale gli permise di pubblicare nel terzo volume (1958) dei *Monumenta Polyphoniae Italicae* una raccolta di *Hymni per Totum Annum 3, 4, 5, 6 Vocibus* ad opera di Costanzo Festa, collazionando le numerose fonti vaticane con note editoriali e facsimili e contribuendo alla divulgazione pratica della liturgia polifonica cinquecentesca.

Personalità di grande distinzione la sua, dedita tutta all'insegnamento e assai apprezzata dai numerosi scolari che in molti anni lo ebbero in Chapel Hill, a maestro di larga e illuminata esperienza. La sua alta statura e la dolce espressione del suo sorriso rimarranno impressi nel ricordo di tutti quelli che lo hanno conosciuto e stimato, anche per quel sentimento di modestia che sempre si accompagnò alla sua laboriosa esistenza.

Nel rimpiangerne la perdita il Dipartimento di Musica dell'Università ebbe a dedicargli lo stesso concerto programmato il 10 maggio scorso ed eseguito dall'orchestra sinfonica formata da tutti gli studenti. Di questo stesso complesso Glen Haydon era solito far parte suonando la viola, ma la sorte ha voluto ch'egli si spegnesse due giorni prima del concerto.

Non parole, ma un profondo e devoto omaggio reso alla sua memoria soltanto dalla Musica.

FEDERICO GHISI

## RICORDO DI HERMANN SCHERCHEN

(Berlino, 21 giugno 1891 - Firenze, 12 giugno 1966)

Hermann Scherchen detestava tutto ciò che suonava insincero, ipocrita, adulatorio.

Mai mi avvenne, infatti, di sentire che uno dei numerosi alunni che lo seguivano nei suoi viaggi e alle prove dei suoi concerti o che frequentavano i suoi corsi di direzione d'orchestra osasse rivolgergli — e sia pure per allusione — una parola adulatrice. Posso immaginare che il Maestro, con una semplice occhiata, l'avrebbe bloccata in sul nascere.

Amava in modo quasi selvaggio la sua libertà e la sua indipendenza: si pensi a un uomo che ha percorso in lungo e in largo tutto il mondo, esercitando una professione che necessita contatti continui con la gente più dispersa. Ebbene: Scherchen ha ignorato le « public relations », così preziose per tanti e tanti dei suoi colleghi, conscio del fatto che queste, o prima o poi, esigono come contropartita qualche concessione; mai, nelle inevitabili interviste, ha spiegato « come » egli contasse interpretare una data opera. Ha sempre preferito la critica apertamente contraria a qualsiasi tentativo da parte sua di influenzarla facendo scivolare, come costuma oggi, negli ambienti *ad hoc* o nelle conferenze stampa, notizie sul « come » e sul « perché » egli vedesse una data opera inquadrata in un dato modo nella storia; notizie che, debitamente parafrasate, avrebbe potuto ritrovare sui giornali. Nulla in lui del direttore tutto sorrisi che, in ogni paese, promette esecuzioni ai giovani compositori ben introdotti politicamente o socialmente; né mai incluse nei suoi programmi musiche di quegli esseri specialissimi che si sogliono qualificare « critici-compositori », talora compositori critici.

Nei due mesi che ci separano dalla scomparsa del Maestro mi è avvenuto di leggere vari articoli, italiani e tedeschi, su di lui. Nonostante il tono altamente ammirativo per la vasta opera da lui svolta, non uno ometteva qualche allusione al suo carattere difficile, a certe angolosità insite nella sua natura, a certi scatti che facevano di lui un personaggio talora incomodo.

Nemico di ogni ipocrisia, come ho detto, non si sarebbe adontato — qualora avesse potuto leggerli. Si conosceva sufficientemente per sapere che non gli sarebbero state dedicate delle agiografie. Di carattere non facile lo definì pure Guido M. Gatti, nella sua commossa commemorazione alla Radio Italiana; lo stesso Gatti che, in data 16 luglio 1966, mi scriveva: « Dopo la dolorosa perdita del caro Scherchen, — una perdita della cui gravità ancora forse non ci rendiamo conto — non ho più avuto occasione di rivederti né di ricevere tue notizie ».

Quanto si è detto, quanto si è scritto sul suo carattere, su certa sua durezza è perfettamente rispondente alla realtà. Si aveva l'impressione, talvolta, che — nel trattare col prossimo — egli non tenesse nella minima considerazione le necessità e le esigenze degli altri. Ma spesso si trattava di un'impressione: faceva così perché altrimenti non poteva fare.

Ricordo che nel marzo del 1943, in Svizzera, per un giro di concerti, gli telefonai. Abitava allora a Zurigo, all'Hôtel St. Peter. Desiderava vedermi; desiderava aver notizie di prima mano sull'Italia, dato che da anni non veniva più invitato a dirigere, preferendo l'allora Ministero della Cultura Popolare ospitare Maestri di provata fede all'asse Roma-Berlino-Tokyo. E mi diede appuntamento per l'indomani mattina alle 6.30 precise. (Insistette: *precise*). Francamente, un'ora non ideale per un appuntamento. Mi feci annunciare e, mentre uscivo dall'ascensore, il Maestro, che mi attendeva, mi presentò a un giovane profugo della Spagna di Francisco Franco, che aveva ricevuto prima di me: quando, un'ora più tardi, mi congedai ebbi modo di essere presentato a un giovane belga, riuscito a fuggire da un campo di concentramento. (Molto più tardi seppi che Scherchen aiutava i profughi politici: amava l'umanità e nutriva molte preoccupazioni per il suo futuro. Aveva una coscienza politica di primissimo ordine).

Sempre a Zurigo, nell'autunno del 1948, un tardo pomeriggio, in uno degli studi della Radio, gli feci sentire al pianoforte « Il Prigioniero », da poco terminato. Gli ultimi suoni si perdevano ancora nell'aria quando udi la voce del Maestro: « Voglio risentire tutta l'opera ». « Quando? — domandai. Dopo cena? ». « No; subito ». Il suo tono sembrava non ammettere replica. Non protestai e, senza nemmeno alzarmi dal pianoforte, ricominciai dalla prima battuta. Dopo la seconda audizione mi spiegò: « Volevo risentire tutto: un punto, il solo che abbia in un certo senso carattere di "ripresa", mi era sembrato troppo breve. Adesso ho capito. È giusto e sono tranquillo ».

Lo sforzo cui mi aveva voluto sottoporre era stato dettato, quindi, dal desiderio di vedere più chiaro: il che non è, tutto sommato, se non un'ulteriore prova dell'amore che portava alla musica.

Esigeva moltissimo dagli altri, e talvolta con malagrazia e quasi con brutalità. Ma non è noto abbastanza quanto seppe esigere da se stesso.

Ed ecco venuto il momento di evocare la grande serata del 7 giugno 1966, l'ultima sera in cui Hermann Scherchen, a Firenze, al Teatro della Pergola, si presentò al pubblico, portando al trionfo l'*Orfeide* di Gian Francesco Malipiero e segnando la più alta delle vittorie su se stesso.

Coloro che due giorni prima avevano assistito alla prova generale ne avevano riportato l'impressione di uno spettacolo preparato magnificamente: c'era in tutti la convinzione che la serata sarebbe stata un successo pieno, sicuro. Ma quarantott'ore più tardi (peccato che molti critici siano ripartiti per le loro sedi, o chiamati altrove da impegni, subito dopo la prova generale), in teatro c'era un'altra atmosfera: l'orchestra sembrava aver ancora guadagnato in finezza, il palcoscenico sembrava ancora assai più spontaneo. Ogni segno di materia sembrava eliminato quella sera: non c'era posto se non per lo spirito.

Durante l'intervallo che seguì le *Sette Canzoni*, incontrai due professori dell'orchestra, coi quali volli rallegrarmi per la rarissima, preziosa esecuzione. « Ma che cos'ha quell'uomo, questa sera? » mi domandò l'arpista, con un'ammirazione da cui traspariva inquietudine. « È come se intorno al suo capo ci fosse una strana luce... ».

Proprio durante quell'intervallo il Maestro era stato colto da svenimento. Caduto dalla seggiola, aveva battuto pesantemente il capo in terra ed era rimasto giacente per vari minuti, sino a che qualcuno, per caso, non era entrato a soccorrerlo. Poco dopo Hermann Scherchen riappariva sul podio, salutato da un'immensa ovazione, per dominare la terza parte della trilogia malipieriana, come aveva fatto per le due precedenti, in modo totale, indiscutibile: il suono vi era calibrato con una finezza che aveva del diabolico.

Il direttore non si presentò al pubblico. Intanto cominciarono a circolare delle voci: che il Maestro si era sentito male, che un medico, nella saletta degli artisti, gli aveva praticato un'iniezione corroborante. Potei vederlo un attimo soltanto, sulla strada, mentre stava per salire in automobile. Era di un pallore impressionante: gli stesi la mano, mormorando " grazie ". Mi rispose abbracciandomi.

Nei giorni che seguirono si ebbero notizie vaghe: nulla trapelò, ovviamente, di quanto i medici avevano trovato. Si seppe che il malato aveva dettato due lettere, una al sovrintendente Remigio Paone e una all'orchestra, per ringraziare tutti i suoi collaboratori della splendida serata. Scherchen si era accorto, evidentemente, che i più sensibili fra i professori d'orchestra avevano veduto quella " strana luce " che emanava da lui e che da quella luce si erano lasciati guidare.

Sabato, 11 giugno, per tre quarti d'ora, potei parlare col Maestro al suo albergo. Era sollevato, per quanto stanco. Mi domandò se avessi notato come il suo gesto fosse ormai ridotto al minimo, all'essenziale... contava di riposare per due mesi, a Gravesano. Dopo di che avrebbe ripreso la sua attività. Aspettava con ansia il mese di gennaio, per poter fare la sua prima esperienza « con la meravigliosa orchestra di Chicago ». Ritornai a casa con la convinzione che all'indomani lo avremmo veduto sul podio, per la rappresentazione pomeridiana dell'*Orfeide*.

La sorte decise altrimenti.

\* \* \*

I miei ricordi personali su Hermann Scherchen datano dal 1934: da quando, precisamente, al Festival Internazionale di Venezia, potei assistere alle prove e sentire l'esecuzione della *Wein-Arie* di Alban Berg. Che cosa si conosceva allora in Italia della « scuola di Vienna »? A parte la tournée col « Pierrot Lunaire » sotto la direzione di Schoenberg stesso, voluta e organizzata da Alfredo Casella nel 1924 e della quale non gli saremo mai abbastanza grati, ricordo il « Trio, Op. 20 » di Webern al Festival della Società Internazionale per la Musica Contemporanea, nel 1928, a Siena. Tre episodi della « Lyrische Suite » di Berg furono presentati dal Quartetto Kolisch al Festival della S.I.M.C. (1934) a Firenze. Ritengo che Erich Kleiber abbia diretto a Roma i « Tre frammenti da *Wozzeck* » e non escludo che un'opera berghiana sia stata diretta a Roma da Ernest Ansermet. (Cito a memoria, senza possibilità di documentarmi e mi scuso di qualche involontaria omissione).

Per me, trentenne, l'orchestra di Berg costituí quasi una scoperta; ma l'intermediario indispensabile perché tale scoperta potesse effettuarsi era Hermann Scherchen. Così che, quando nell'ultimo episodio della *Wein-Arie* (*Le vin du solitaire*), Hanna Schwarz si apprestò a intornare

*Du gibst ihm Hoffnung, Liebe, Jugendkraft  
und Stolz...*

reminiscenze culturali affiorarono in massa alla mia memoria: *l'Absynthe*, sopra tutto, con la sua malinconia senza nome. Mi sembrò fosse la prima volta che sentivo il suono dei corni misto al pizzicato degli archi: a tal punto il gong trasfigurava tutto. Uno di quei momenti miracolosi e rarissimi che si imprime nella memoria per tutta la vita.

A Londra, nel 1938, al Festival della S.I.M.C. (dove si sarebbe fatta una cultura la mia generazione in quegli anni in cui la parola « autarchia » premeva con sempre maggiore insistenza, senza la Società ideata e diretta per tanti anni da Edward J. Dent?), Scherchen presentò in prima assoluta « *Das Augenlicht* » di Webern. E qui, l'opera, che alla lettura della riduzione per canto e pianoforte, mi era sembrata chiusa da sette suggelli, prese vita e mi risultò chiara, proprio in virtù della prestigiosa esecuzione. Quelle che sulla carta mi erano sembrate sillabe, per mezzo di Scherchen, si erano trasformate in parole e queste in periodi: perché Scherchen, l'ispirato, aveva fra le tante altre una qualità rarissima: il dono della sintesi, unito a quello della discorsività dell'esecuzione. Cosa diversa, dunque, da certe « perfezioni » ottenute allineando le battute a due e due, come si dovesse incidere un nastro elettromagnetico...

Ci vorrebbero pagine e pagine per dire compiutamente quanto io abbia appreso dal Maestro scomparso. Ma come potrei dire quanto io gli debba nella mia qualità di compositore? Quindici dei miei lavori hanno figurato ripetutamente nei suoi programmi e quattro di essi hanno avuto da lui la prima esecuzione assoluta: fra questi ultimi mi sia lecito ricordare il memorabile *Prigioniero* di Firenze (Maggio Musicale 1950), opera che uomini e circostanze avevano stabilito di far cadere clamorosamente e che solo la convinzione e l'autorità di Scherchen poterono imporre in modo decisivo.

\* \* \*

Già nel lontano 1935 egli aveva presentato a Bruxelles *Wagadou*, di Wladimir Vogel, opera che passava per inesequibile, allora, e che un quarto di secolo più tardi è applaudita in molti paesi; arrischiava l'esecuzione di opere « problematiche » come « *Erwartung* » e « *Die glückliche Hand* », proprio negli anni del neo-classicismo, quando atonalità e dodecafonia venivano date per morte e sepolte. Tentar di tracciare un quadro, e sia pur sommario, dell'enorme lavoro realizzato da Scherchen è impresa pressoché disperata.

Intorno al Maestro si stabilì una specie di leggenda: egli venne considerato « specialista » della musica contemporanea, probabilmente perché uno dei pochissimi della sua generazione che sapeva comprendere testo e spirito di una partitura come, per esempio, quella delle « *Variazioni*, Op. 31 » di Schoenberg.

Ma chi ancora vuol vedere in lui lo « specialista » (con significato nettamente limitativo) non ricorda che è stato lui, nel 1930, il che significa dopo centottant'anni di oblio, a presentare in prima mondiale *L'arte della Fuga*; opera questa, considerata sino allora una specie di interessante « Trattato », da consultarsi di quando in quando, d'accordo; ma in nessun caso opera da eseguirsi in pubblico. (Credo che soltanto Busoni abbia avuto il sospetto che si trattasse dell'opera capitale di Bach). E sorte analoga non pesò forse pure sul *Musikalisches Opfer*, prima che Scherchen non lo facesse conoscere a pubblici sempre più vasti?

Anni or sono fui colpito in modo assai singolare dal suo « punto di vista » su « La Passione secondo San Matteo ». Nella sua esecuzione (per ragioni di visione complessiva, ritengo), le Arie, per la massima parte, risultano staccate in tempi molto più rapidi di quanto non si sia abituati a sentire e gli stessi Corali risultano meno sottolineati e meno « solenni » che in altre esecuzioni, tedesche sopra tutto. Quale il risultato del punto di vista di Hermann Scherchen? È così che l'accento più forte si posa con tutta naturalezza sulla parte dell'Evangelista; è così che questa acquista il suo massimo rilievo. Che cosa sono, che cosa possono essere le parole dei singoli (Arie), le parole del popolo (Cori e Corali) — e sia pure rivestite di musica sublime — di fronte a quelle del Vangelo?

Il direttore che era stato definito specialista della musica contemporanea, proprio dalla musica contemporanea aveva appreso ciò che fu la costante guida artistica della sua vita: che, cioè, il linguaggio dell'arte è in continuo divenire e che non basta abbassare una saracinesca per eliminare i mille fermenti che urgono intorno a noi. Ricordo che una volta, nel suo studio elettronico di Gravesano, mi disse: « Che orrore per me pensare che avrei potuto nascere quattro secoli or sono! ».

Egli, dall'essenzialità di certa musica contemporanea, dal rifiuto degli elementi decorativi che avevano caratterizzato tanta parte della musica del tardo romanticismo e non certo da motivi o da considerazioni d'ordine musicologico era stato portato a rifiutare la partitura del *Messia* che abitualmente si esegue e dirigeva ormai soltanto quella originale di Haendel, per archi, trombe e timpani; da certa furia espressionista era stato portato alla quasi paradossale (e unica!) interpretazione della *Sinfonia Patetica* di Ciaikowsky. Le sue esecuzioni della cosiddetta musica di repertorio, proprio per l'esperienza che gli era derivata dalla musica del nostro tempo, avevano perduto quello che può sapere di *routine* o di tradizione nel senso deterioro del termine. Alla base del *Boléro* di Ravel non c'era più quella sensualità un po' stanca che ci aveva colpito quando apparve per la prima volta: ma esso si trasformava in una danza macabra, anzi nella più grande danza macabra che la storia della musica ricordi.

Seguendo tali esecuzioni con la partitura alla mano, ci si accorgeva che nulla del testo era mutato. Era mutato l'accento, in quanto la lettura di Hermann Scherchen era quella di un uomo del nostro secolo.

LUIGI DALLAPICCOLA

*Forte dei Marmi, agosto 1966.*