

Polifoniale

Storia e teoria della coralità - *History and theory of choral music*



III, 2015

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO
CENTRO STUDI GUIDONIANI

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO

Regione Toscana, Provincia e Comune di Arezzo

POLIFONIE

Storia e teoria della Coralità

History and theory of choral music



Arezzo 2015

Indice

«Ex consideratione textus et harmoniae observiren»: l'interpretazione ritmica e metrica della musica vocale dei secoli XVI e XVII (<i>prima parte</i>) di Giovanni Acciai	3
Stava immersa in doglia e in pianto <i>Stabat Mater</i> da Jacopone a Caldara, Pergolesi e Rossini di Piero Mioli	18
La musica corale di Friedrich Nietzsche. L'ambiente culturale e l'Oratorio di Natale (1860-1861) di Simone Zacchini	31
TAVOLA ROTONDA "I trent'anni della Feniarco" - redazione a cura di Carlo Pedini	36



GIOVANNI ACCIAI

«Ex consideratione textus et harmoniae observiren»:

L'INTERPRETAZIONE RITMICA E METRICA DELLA MUSICA VOCALE DEI SECOLI XVI E XVII

PREMESSA

Già più di un secolo e mezzo fa, Heinrich Bellermann, il grande musicologo tedesco, autore di fondamentali studi riguardanti la semiografia musicale antica, nella prefazione al suo saggio *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*¹, sosteneva che «Die genaue Notenkennntniss jener Zeit ist jedenfalls das erste Erforderniss zum Verständniss ihrer Musikwerke, wiewohl nicht das einzige» (La conoscenza esatta della notazione di un'epoca è la prima cosa necessaria per comprenderne le opere musicali che ci ha trasmesso, se non addirittura l'unica). Va da sé che il Bellermann, scrivendo «die genaue Notenkennntniss» non faceva soltanto riferimento alla mera normativa che regola la trascrizione dei valori mensurali antichi in quelli moderni, ma sottintendeva altre e più sottili informazioni insite nel segno, quali il problema del ritmo e del modo di reggerlo correttamente, della *musica ficta*, del contrappunto, del rapporto fra metro verbale e metro musicale, fra pregnanza semantica della parola e aderenza figurativa della linea melodica destinata a raffigurarla e di altro ancora. *Stricto sensu*, lo studioso tedesco poneva in evidenza la grande quantità di dati che il simbolo grafico - quello antico come l'odierno - racchiude in sé e che è compito dell'esecutore moderno interpretare in maniera corretta per rendere persuasiva l'idea musicale che esso trasmette. La notazione dei secoli xv, xvi e xvii si presenta spesso alla vista dell'esecutore moderno come un terreno minato.

I simboli di queste notazioni sembrano simili a quelli che noi utilizziamo abitualmente nella pratica musicale, ma il loro significato

diverge profondamente dalla nostra semiografia, al punto da condurre sovente l'interprete a fraintendimenti anche grossolani. Inoltre, è risaputo che quando i simboli originali di una scrittura sono traslati in un'altra (nel nostro caso, nella scrittura moderna) essi perdono inevitabilmente la loro vitalità primigenia. La scrittura musicale, infatti, non rappresenta soltanto un sistema di comunicazione come altri ideati dall'uomo nel corso dei secoli ma è, al tempo stesso, un insieme di valori sottintesi che interessano sia il contenuto sia la forma del messaggio sonoro trasmesso.

È ancora molto diffusa la convinzione che la conoscenza della notazione musicale antica sia una questione esclusivamente tecnica, da affidare a pochi specialisti, i soli capaci di traslitterare il segno antico nel segno che si adopera oggi, in modo che ciascun esecutore, seppur privo di nozioni di paleografia musicale, sia in grado di tradurre in suoni la pagina musicale, senza darsi ragione delle scelte operate dal trascrittore.

Invero, nessuna opinione è più errata di questa. La scrittura musicale, come qualsiasi altro mezzo di comunicazione, non è altro che uno strumento, nel senso proprio del termine e, come tale, va considerata. Il fatto grafico, ben lungi dall'essere una sovrastruttura, un abito da poter trasferire dalla foggia antica alla moda attuale, è un veicolo indispensabile per rendere comprensibili tutte le caratteristiche ritmiche, armoniche, dinamiche, agogiche proprie della musica alle quali esse appartengono.

La differenza sostanziale fra la moderna grafia musicale (per intenderci, quella tradizionale fatta di note, di pause, di figure di valore, ecc.) e quella del passato (nel nostro caso quella del periodo rinascimentale e protobarocco) sta proprio nella presenza in essa di questi valori sottintesi che la man-

¹ H. BELLERMANN, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Berlin, Georg Reiner, 1858, Vorwort, p. III.

canza di testimonianze precise del tempo, la perdita della tradizione esecutiva, l'alterazione del gusto, rende oggi arduo comprendere prima ancora di riprodurre.

Vero è che le cause che hanno fatto rimanere fin quasi ai nostri giorni lettera morta le parole di Heinrich Bellermann, si nascondono dietro questa contraddizione: la semiografia musicale antica è stata fino ad oggi maggiormente considerata nella prospettiva del suo cammino storico, ovvero come trasformazione del segno nel divenire temporale, piuttosto che in quella della sua funzione semantica, in quanto registrazione di una memoria, di una tradizione e di un'abitudine esecutiva andate perdute.

Qual altro motivo avrebbe spinto i compositori medievali e rinascimentali a evitare di riportare sulle loro musiche qualsiasi altro segno che non fosse quello dell'altezza e della durata dei suoni? Arretratezza del loro sistema di scrittura, povertà semantica, indifferenza nei confronti dell'esecuzione espressiva delle loro musiche? No, di certo. Semmai il contrario, tenuto conto della solida preparazione tecnica posseduta dai musicisti dell'epoca. Sarebbe stato a dir poco pleonastico, per non dire ingiurioso, suggerire a questi esecutori (molti dei quali erano anche compositori) un percorso interpretativo che era parte inscindibile della loro specifica preparazione².

È dunque necessario penetrare nel pensiero dei musicisti dell'epoca ai quali la notazione appartiene e prendere confidenza con la prassi esecutiva del periodo nel quale essi vissero e operarono se si vuole imparare a leggere correttamente le notazioni da essi impiegate.

Considerando che la quasi totalità del repertorio musicale rinascimentale e barocco, non importa se di genere sacro o di genere profano, è rappresentato da composizioni

vocali nelle quali il nesso poesia e musica, rende le due arti complementari e indissociabili fra loro, la conoscenza e la padronanza della loro intima essenza è cruciale per la comprensione del problema.

La polifonia e la monodia - è noto - sorgono dalla parola; la veste musicale che ad essa offrono i grandi compositori dei secoli XVI e XVII è realizzata in modo tale da rendere questo nesso esaltante ed esclusivo. La musica scava nella parola in profondità, così come la parola innalza la musica verso firmamenti inesplorati, rilevando quelle componenti espressive in essa non appariscenti³.

³ La *communis opinio* che la musica del passato presenti, a livello interpretativo, minori difficoltà rispetto a espressioni musicali più recenti, dev'essere fermamente respinta. Un motetto di Palestrina o un madrigale di Monteverdi non sono più «facili» da eseguire di una sinfonia di Mahler o di un preludio di Debussy. Il tasso di difficoltà dell'interpretazione non può e non deve tener conto degli aspetti tecnici che un brano musicale necessariamente in sé comporta; esso va piuttosto ricercato nel campo indeterminabile delle percezioni emotive che animarono l'autore nel primo istante di fervore creativo. *Simili modo*, è semplicemente assurdo pensare di poter affrontare l'esecuzione di un motetto o di un madrigale cinquecenteschi prescindendo *tout court* dal contesto storico e culturale del tempo nel quale queste opere vennero elaborate.

Come non ricordare qui le celebri parole contenute nella dedica di Luzzasco Luzzaschi a Lucrezia d'Este della Rovere, del *Sesto libro dei madrigali a cinque voci* (Ferrara, Vittorio Baldini, 1596) con le quali le nuove esigenze espressive della musica del tardo Cinquecento, basate sul potere incontrastato della poesia dell'eloquenza, della retorica nell'arte di muovere gli affetti, sono descritte. Questo testo, opera dell'umanista Alessandro Guarini, padre del celebre poeta Giovanni Battista, ne rappresenta un vero e proprio manifesto ideologico che merita di essere riportato in maniera pressoché integrale: «sono [...] la musica e la poesia tanto simili, e di natura congiunte, ben può dirsi, non senza misterio di esse favoleggiando, ch'ambe nascessero a un medesimo parto in Parnaso. [...] Perciòché non solamente ha la musica per suo fine il giuovamento, e 'l diletto, lineamenti della sorella naturalissimi, ma la leggiadria, la dolcezza, la gravità, l'acutezza, gli scherzi, e le vivezze che sono quelle spoglie, ond'elle con tanta vaghezza s'adornano, sono portate dall'una e dall'altra con maniere tanto conformi, che bene spesso musica il poeta e poeta il musico ci rassembra. Ma come a nascer fu prima la poesia, così la musica lei (come sua donna) riverisce, ed a lei cede della prima genitura l'onore. Intanto, che quasi ombra di lei divenuta, là di muover il piè non ardisce, dove la sua maggiore non la preceda. Onde ne segue, che se il poeta inalza lo stile, solleva eziandio il musico il tuono. Piagne, se il verso piagne, ride, se ride, se corre, se resta, se priega, se niega, se grida, se tace, se vive, se muore, tutti questi affetti ed effetti, così vivamente da lei vengon espressi, che quella par quasi emulazione, che propriamente rassomiglianza dè dirsi. Quivi veggiamo la musica de' nostri tempi alquanto diversa da quella che fu già ne' passati, perciòché dalle passate, le poesie moderne sono altresì diverse. e per tacer di tutte le altre, che non sentono mutazione, se non di materia, come canzoni, sestine, sonetti, ottave, e terze rime, dirò del madriale, che solo per la musica par trovato, ed il vero dirò, dicendo, ch'egli nell'età nostra ha ricevuto per la sua perfetta forma, tanto dall'antica diversa, che se quei primi rimatori tornassero vivi, a pena potrebbero riconoscerlo, non si mutano si

² Non è detto, infatti, che la presenza in un brano musicale di accurate didascalie interpretative comporti, *ipso facto*, la soluzione dei problemi esecutivi in esso contenuti: al contrario, a parer nostro, li complica enormemente, proprio per l'evidente impossibilità di comprenderli tutti.

Perché la parola intonata, a qualsiasi lingua essa appartenga, possiede un battito cardiaco. Silabe e accenti le conferiscono il respiro, l'álito vitale. E questo si fonde col sentimento racchiuso in parole alle quali non basta l'eloquenza dell'oralità per esprimere tutta la loro ricchezza: occorre il canto. Il canto come punto terminale di un processo di aggregazione espressiva estremamente complesso, come testimonianza suprema di una *téchné* e di una *poiesis* intimamente possedute.

La conoscenza e la padronanza della metrica antica costituisce dunque la *condicio sine qua non* per addivenire a una profonda conoscenza del ritmo alla base del repertorio musicale del periodo qui preso in considerazione.

Il termine *metro* va inteso come il regolare fluire del ritmo, la sua suddivisione, la sua pulsazione e la sua organizzazione entro «misure». Si tratta dell'analogo scorrere del flusso ritmico che regola il verso poetico.

Fraasi e periodi che comprendono molte misure non sono di necessità regolari. Essi vengono percepiti come risoluzione di tensioni prodotte quando alcune delle unità metriche, in esse contenute, prevalgono su altre, ma le irregolarità nella costruzione della frase e dei periodi si basano su una struttura di impulsi regolari che i musicisti e i teorici del passato hanno indicato con il termine *tactus*⁴. Durante i secoli XVII e XVIII i musicisti e i teorici discussero a lungo di metro in termini di *quantitas notarum intrinseca* o di «note buone e di note cattive». Questi termini definiscono l'impulso e la misura senza far riferimento all'accento o a ogni altra forma di articolazione.

vede per la sua brevità, per l'acutezza, per la nobiltà, e finalmente per la dolcezza, con che l'hanno condito i poeti che oggi fioriscono, il cui lodevole stile i nostri musicisti rassomigliano nuovi modi, e nuove invenzioni più dell'usate dolci, hanno tentato anch'essi di ritrovare; delle quali hanno formata una nuova maniera, che non solo per la novità sua, ma per l'isquisitezza dell'artificio, potesse piacere, e conseguir l'applauso del mondo».

⁴ La parola *tactus* appare per la prima volta indicato nel trattato *De musica* di Adam von FULDA (1490), cap. VII, p. 362, in M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, St. Blasien, 1784, tomo III: «Tactus est continua motio in mensura contenta rationis».

Quando il «mensurale» *tactus* venne sostituito dalla «battuta» che poteva essere ora più lenta ora più veloce in riferimento ai simboli della notazione che la rappresentavano e anche al significato affettivo insito nella pagina musicale, battuta e misura divennero, come vedremo nel corso di questo saggio, «formule di notazione». Tali formule erano apprese dai cantanti e dagli strumentisti come parti di una tecnica esecutiva primaria e furono la base dell'articolazione e del fraseggio anche per la corretta pronuncia del testo letterario. L'accento fu uno dei mezzi di percezione del metro e la sua interpretazione in tal senso divenne predominante soltanto a partire dalla seconda metà del secolo XVII, non a caso, nel momento di grande espansione del canto «a voce sola» e della musica per strumento da tasto e ad arco, alla ricerca della loro articolazione.

1. IL CONCETTO DI «MISURA» NEL SECOLO XVII

Il concetto di misura, di segnatura di tempo, di stanghetta di battuta si trasforma gradualmente nel corso del secolo XVI, soprattutto verso la sua fine. Come sappiamo, alcuni simboli della nostra notazione, sono derivati dal sistema mensurale antico⁵.

⁵ Le figure musicali in uso agli inizi del Seicento erano ancora quelle proprie della cosiddetta notazione mensurale «bianca», in auge a partire dalla seconda metà del secolo XV, ovvero Maxima, Longa, Breve, Semibreve, Minima, Semiminima, Fusa e Semifusa. Il valore di queste figure poteva variare in base alle regole della perfezione, dell'imperfezione, dell'aumentazione, della colorazione e delle proporzioni utilizzate nella notazione mensurale a partire dal secolo XIII e ancora applicate nel secolo XVI e nella prima metà del secolo XVII.

Mentre nella nostra notazione una figura senza punto ha sempre un valore binario ovvero contiene sempre il valore delle due figure nelle quali essa si divide, nella notazione mensurale antica, una figura poteva valere sia due sia tre figure di divisione a seconda del segno mensurale posto all'inizio del brano musicale.

I termini *Modus*, *Tempus* e *Prolatio* erano rispettivamente impiegati in riferimento alle figure di Longa-Breve, di Breve-Semibreve e di Semibreve-Minima.

Il rapporto ternario era detto «perfetto»; il binario, «imperfetto». In certe condizioni una figura perfetta poteva essere resa imperfetta, ovvero privata di un terzo del suo valore, mediante un procedimento indicato col termine «imperfectio». L'imperfezione poteva interessare la figura sia «a parte ante» sia «a parte post» ossia prima o dopo di essa.

Nella mensura perfetta, le figure di suddivisione (la Breve rispetto

Essi vengono impiegati, nella stragrande maggioranza dei casi, senza la conoscenza del loro originale significato. Lo stesso vale per la nomenclatura delle note con il passaggio dal sistema esacordale a quello d'ottava e per la perdita della primigenia funzione di grado delle sillabe guidoniane, ora trasformate in indicatori di altezza assoluta. Il semicerchio C e la sua diminuzione C tagliato, ad esempio, sono simboli mensurali che nella notazione moderna significano, rispettivamente, $4/4$ e $2/2$ ovvero nulla a che vedere con il significato mensurale originale.

Le segnature di tempo che impiegano frazioni numerarie come $3/2$ o $9/8$, derivano da segni di proporzione, trasformati in segni di tempo.

Il sistema mensurale rapportava tutti i valori di durata al movimento «in battere» e «in levare» della mano (ma anche del piede), di velocità moderata, denominato, come

già s'è detto, *tactus* ovvero «pulsazione»⁶. Poiché nella musica polifonica del secolo XVI la Minima era la figura di pulsazione prevalente, ciascuna Minima era considerata alla stregua della pulsazione ed era rappresentata per mezzo del movimento della mano in *depositio* (*thesis*) e in *elevatio* (*arsis*). L'insieme di questi due movimenti corrispondeva al valore di una Semibreve ovvero al *tactus* raffigurato dal segno C.

Nel corso del Cinquecento (soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo), con il sempre maggiore impiego di figure di breve durata all'interno delle composizioni polifoniche di genere profano, la Minima incomincerà a essere suddivisa in due parti e, dunque, ad assumere la qualità di *tactus* e la Semiminima, quella di pulsazione.

Addirittura, in alcuni brani anche la Semiminima diventerà unità di *tactus* mentre la Fusa, unità di pulsazione.

Prima di giungere a questo livello di trasformazione, il *tactus* rimarrà comunque ancorato al valore della Semibreve e quando nelle prime partiture musicali, all'inizio del Seicento, verrà introdotta la stanghetta di battuta, essa verrà posta a intervalli corrispondenti alla durata di un *tactus*. Ciò darà origine a una immensa confusione, a livello terminologico, ancor oggi perdurante.

I due movimenti della mano, uno «in battere» e uno «in levare» (*positio* ed *elevatio*), rappresentativi del *tactus* erano di uguale durata nel tempo binario (*tempus imperfectum*), mentre nel tempo ternario (*tempus perfectum*) il «battere» aveva durata doppia del «levare» (due «in giù» e uno «in su»).

Il *tactus* poteva essere *aequalis* o *inaequalis*. Nel primo caso conteneva due pulsazioni; nel secondo, tre.

Il *tactus aequalis* era indicato dai segni C e C tagliato e poteva contenere due, quattro o otto pulsazioni secondarie ovvero due Minime o quattro Semiminime o otto Fuse, rispettivamente.

alla Longa; la Semibreve rispetto alla Breve e la Minima rispetto alla Semibreve) potevano raddoppiare il loro valore onde ottenere la perfezione («alteratio»).

Le note nere o sottoposte a *color* erano sempre imperfette, anche nella mensura ternaria.

Il *tempus perfectum* era indicato da un cerchio e la Breve valeva tre Semibrevi; il *tempus imperfectum* era indicato da un semicerchio e la Breve valeva due Semibrevi.

La *prolatio perfecta* si aveva in combinazione con il *tempus perfectum* o *imperfectum* ed era indicata da un punto inscritto nel cerchio o nel semicerchio. In tal caso, la Semibreve valeva tre Minime. La durata regolare delle figure poteva essere modificata dalle «proporzioni», ovvero diminuita o aumentata mediante l'applicazione di rapporti matematici.

Proportio dupla, ratio 2:1, era indicata da una barra che attraversava i segni di *tempus perfectum* o *imperfectum*.

I simboli delle altre proporzioni derivavano dalle frazioni: $3/1$, $3/2$ e così via.

Tutti i segni e le normative ad essi sottese rimasero in uso nella musica del Seicento, sebbene con qualche differenza derivata dalla pratica musicale. Ad esempio, il fatto che la *proportio dupla* non venisse considerata soltanto alla stregua delle altre proporzioni ma qualificasse anche il *tempus* con il *medium* che trapassava il semicerchio o il cerchio, affermava una precisa volontà agogica e non soltanto un semplice rapporto fra due valori contrapposti.

Nel corso del Quattrocento e del Cinquecento la *proportio tripla* ($3/1$) e la *proportio sesquialtera* ($3/2$), insieme con la *proportio dupla*, le più utilizzate fra le proporzioni praticate, erano anche abbinate a diversi segni di mensura.

I teorici del primo Seicento incominciarono a fare distinzione fra proporzioni maggiori e proporzioni minori, fra «sesquialtera maggiore» e «sesquialtera minore» a seconda del valore della figura di *tactus* alla quale esse dovevano essere rapportate e a porre attenzione nell'indicare il *modus operandi* per eseguire le figure di valore nell'ambito della durata di un *tactus* ovvero nella regolare unità di tempo misurata con lo scendere e il salire della mano.

⁶ Il termine italiano equivalente al latino *tactus* è «battuta»; quello tedesco, «Takt» e quello francese «mesure».

Dal momento che non vi è alcuna distinzione metrica fra la *depositio* e l'*elevatio*, come invece esiste fra le nostre moderne sequenze di battute, nulla impediva, ad esempio, di rapportare le sei pulsazioni contenute in un *tactus* e mezzo sia a tre gruppi di due Semiminime sia due gruppi di tre Semiminime. Tre *tactus aequalis* sotto il segno C potevano essere computati nella maniera seguente: tre misure di due Minime ciascuna [*tempus imperfectum*]; due misure di tre Minime ciascuna [*tempus perfectum*]; due misure di

due Minime ternarie ciascuna [*tempus imperfectum cum prolatione minore*]; sei misure di due Semiminime ciascuna [*tempus imperfectum diminutum*]; quattro misure di tre Semiminime ciascuna [*tempus perfectum diminutum*].

La tavola che segue, proposta da Aldrich⁷, non include tutte le possibilità combinatorie, ma soltanto quelle che appaiono con maggiore frequenza nelle fonti musicali dei secoli XVI e XVII.

<i>Tempo maggiore perfetto</i>	<table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>1</th> <th>2</th> <th>3</th> <th>4</th> <th>5</th> <th>6</th> <th>7</th> <th>8</th> <th>9</th> <th>10</th> <th>11</th> <th>12</th> <th>13</th> <th>14</th> <th>15</th> <th>↑</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>↓</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>■</td> <td></td> <td></td> <td>◇</td> <td>◇</td> <td></td> <td>■</td> <td></td> <td>◇</td> <td>■</td> <td></td> <td></td> <td>■</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	↑	↓	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	♩	■			◇	◇		■		◇	■			■			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	↑																																				
↓	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑																																				
♩	■			◇	◇		■		◇	■			■																																							
<i>Tempo minore perfetto</i>	<table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>1</th> <th>2</th> <th>3</th> <th>4</th> <th>5</th> <th>6</th> <th>7</th> <th>8</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>↓</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>■</td> <td></td> <td>◇</td> <td>◇</td> <td></td> <td>■</td> <td></td> <td>◇</td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>■</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>■</td> </tr> </tbody> </table>		1	2	3	4	5	6	7	8	↓	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑	♩	■		◇	◇		■		◇	♩	■							■															
	1	2	3	4	5	6	7	8																																												
↓	↓	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↑																																												
♩	■		◇	◇		■		◇																																												
♩	■							■																																												
<i>Proportione maggiore</i>	<table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>1</th> <th>2</th> <th>3</th> <th>4</th> <th>5</th> <th>8</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>↓</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>■</td> <td></td> <td>◇</td> <td>◇</td> <td></td> <td>■</td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>■</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>■</td> </tr> </tbody> </table>		1	2	3	4	5	8	↓	↓	↑	↓	↑	↓	↑	♩	■		◇	◇		■	♩	■					■																							
	1	2	3	4	5	8																																														
↓	↓	↑	↓	↑	↓	↑																																														
♩	■		◇	◇		■																																														
♩	■					■																																														
<i>Sesquialtera maggiore</i>	<table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>1</th> <th>2</th> <th>3</th> <th>4</th> <th>8</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>↓</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>■</td> <td></td> <td>◇</td> <td>◇</td> <td></td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>■</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>■</td> </tr> </tbody> </table>		1	2	3	4	8	↓	↓	↑	↓	↑	↓	♩	■		◇	◇		♩	■				■																											
		1	2	3	4	8																																														
↓	↓	↑	↓	↑	↓																																															
♩	■		◇	◇																																																
♩	■				■																																															
	<table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>1</th> <th>2</th> <th>3</th> <th>4</th> <th>8</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>↓</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>■</td> <td></td> <td>◇</td> <td>◇</td> <td></td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>■</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>■</td> </tr> </tbody> </table>		1	2	3	4	8	↓	↓	↑	↓	↑	↓	♩	■		◇	◇		♩	■				■																											
	1	2	3	4	8																																															
↓	↓	↑	↓	↑	↓																																															
♩	■		◇	◇																																																
♩	■				■																																															
<i>Emiolia maggiore</i>	<table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>1</th> <th>2</th> <th>3</th> <th>4</th> <th>8</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>↓</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> <td>↑</td> <td>↓</td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>■</td> <td></td> <td>◇</td> <td>◇</td> <td></td> </tr> <tr> <td>♩</td> <td>■</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>■</td> </tr> </tbody> </table>		1	2	3	4	8	↓	↓	↑	↓	↑	↓	♩	■		◇	◇		♩	■				■																											
	1	2	3	4	8																																															
↓	↓	↑	↓	↑	↓																																															
♩	■		◇	◇																																																
♩	■				■																																															

⁷ P. ALDRICH, *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody*. With an Anthology of Songs and Dances, London, J. M. Dent & Sons, 1966, p. 43.

Il *tactus inaequalis* conteneva tre pulsazioni. Esso riguardava le proporzioni *tripla*, *sesquialtera*, *emolia* e indicava la collocazione di tre note dello stesso valore o di valore equipollente nella durata temporale di due o, in alcuni casi, di tre nella durata temporale di una.

La varietà e talvolta anche la babele dei segni che si riscontra nella trattatistica del tempo è la chiara testimonianza dei tentativi compiuti dai compositori e dai teorici per stabilire precise relazioni temporali fra *tactus inaequalis* e *tactus aequalis*.

Nelle fonti musicali della seconda metà del secolo XVII compaiono segnature di tempo che indicano la presenza di tempi composti: 6/8, 9/8, 12/8 ma anche altri, non più in uso oggi, come 9/4, 6/16, 9/16, 12/16. Con molta probabilità, questi nuovi segni rappresentavano il tentativo di mettere a punto un nuovo modello di notazione metrica.

Nel corso del secolo XVII, sebbene rapportato alle stesse figure di durata, il *tactus* modifica dunque, gradualmente, la sua inflessibilità orologiaria. Gli esecutori incominciano ad abituarsi a eseguire figure di breve durata con un *tactus* più agevole rapportato alla figura di Semiminima, in luogo della canonica figura di Semibreve o di Minima e a interpretare i segni mensurali e quelli di proporzione non più secondo la rigida scansione del *pulsus cordis* ma assecondando un andamento ora più lento ora più veloce, consono «al tempo dell'affetto dell'animo e non a quello della mano»⁸.

Come s'è appena detto, il valore temporale del *tactus* viene condotto con un uguale movimento «in giù» e «in su» per il metro binario anche quando il *tactus* incomincerà a includere due o quattro pulsazioni per ciascun movimento.

Le proporzioni con al numeratore una cifra maggiore del denominatore («proporzioni

di inequalità») vennero interpretate assumendo un impulso ritmico più veloce di quelle con al numeratore una cifra minore. Un'altra peculiarità della notazione mensurale è rappresentata dalla convenzione che le note di piccolo valore dovevano essere eseguite più veloci rispetto a quelle di maggiore durata.

In conseguenza, di ciò, il tempo non veniva indicato soltanto con i tradizionali simboli matematici ma anche con il valore di durata delle figure.

Brani scritti in 3/2 e in C tagliato, in generale, rapportano la pulsazione alla Minima e hanno un andamento meno veloce rispetto a quelli in 3/4 e in C, nei quali la pulsazione è alla Semiminima.

Le testimonianze dei teorici del secolo XVII che ora esporremo, incominciano a rappresentare la pulsazione alla Semiminima.

Parole utilizzate per indicare il tempo servono per supplire all'ambiguità di certe situazioni metriche. Durante il primo Seicento didascalie come *tarde*, *velociter*, *adagio* e *presto* servono a sottolineare i cambiamenti intermedi di tempo a causa di diminuzione del segno di *tactus* (*semiditas*) o di proporzione.

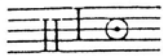
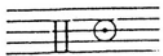
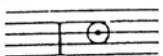
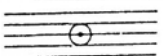
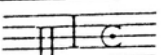
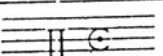
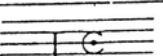
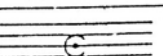
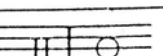
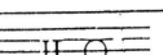
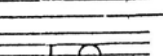
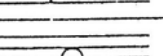
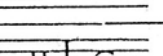
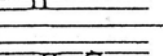
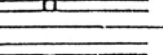
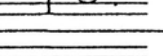
Questo vocabolario di espressioni agogiche diverrà sempre più ricco e più preciso nel corso del secolo XVII.

I compositori italiani sembrano essere stati i primi ad aver impiegato i simboli delle misure e quelli delle proporzioni per indicare i tempi, modernamente intesi, di 3/4, di 6/8 e di 12/8. Le segnature 3/1 e 3/2 vengono ancora associate alle proporzioni e impiegate con minore frequenza rispetto al passato.

Teorici e musicisti italiani attivi fra la fine del XVI e l'intero secolo XVII introdurranno alla pratica del *tactus* i loro colleghi d'oltralpe.

⁸ C. MONTEVERDI, *Madrigali guerrieri et amorosi [...]*. Libro ottavo, Venezia, Alessandro Vincenti, 1638. «Claudio Monteverde a' chi legge».

TAVOLA RIASSUNTIVA DELL'ORDO MENSURALIS

Signa	modus maior	modus minor	tempus	prolatio
	perfectus 3	perfectus 3	perfectum 3	perfecta 3
	perfectus 3	imperfectus 2	perfectum 3	perfecta 3
	imperfectus 2	perfectus 3	perfectum 3	perfecta 3
	imperfectus 2	imperfectus 2	perfectum 3	perfecta 3
	perfectus 3	perfectus 3	imperfectum 2	perfecta 3
	perfectus 3	imperfectus 2	imperfectum 2	perfecta 3
	imperfectus 2	perfectus 3	imperfectum 2	perfecta 3
	imperfectus 2	imperfectus 2	imperfectum 2	perfecta 3
	perfectus 3	perfectus 3	perfectum 3	imperfecta 2
	perfectus 3	imperfectus 2	perfectum 3	imperfecta 2
	imperfectus 2	perfectus 3	perfectum 3	imperfecta 2
	imperfectus 2	imperfectus 2	perfectum 3	imperfecta 2
	perfectus 3	perfectus 3	imperfectum 2	imperfecta 2
	perfectus 3	imperfectus 2	imperfectum 2	imperfecta 2
	imperfectus 2	perfectus 3	imperfectum 2	imperfecta 2
	imperfectus 2	imperfectus 2	imperfectum 2	imperfecta 2

2. VALORE DELLE NOTE E TACTUS

Non v'è dubbio che nel passaggio dalla notazione mensurale cinquecentesca a quella moderna, il cambiamento piú significativo sia stato quello riscontrato nella relazione fra il valore delle figure musicali e il *tactus*.

Nella musica mensurale il *tactus* regola l'esecuzione «veloce» o «lenta» della musica: la musica veloce veniva scritta con valori di breve durata (ad esempio, i cosiddetti «magrighi cromatici») e quella lenta in valori di maggior durata oppure per mezzo delle proporzioni.

Il trattato *De arte canendi* (1540) di Sebald Heyden (1499-1561)⁹ ha influenzato musicisti e musicologi del secolo scorso stabilendo che nel secolo XVI il *tactus* fosse rappresentato da immutabili pulsazioni.

Per eam enim temeritatem variorum Tactuum, omnis ratio & natura Proportionu(m) quam diversa signa inter sese habent, confusa ac omnino deformata est. Quod quidem etiam nunc tanto aegrius ferimus quanto minus opus fuerat plures ac eas diversas Tactu(m) species excogitare. Cum enim quam multiplices Tactu(m) species ob hoc tantum excogitatas videamus, ut motum cantus subinde mutarent, nunc tardiore(m) nunc concitatioem nunc properantissimum faciendo. Quaeso ergo, quid nam illos novatores, de Proportionibus, Augmentationibus ac Diminutionibus intellexisse credamus? Certum utique est, ex arte ipsa, quod illi per diversas species Tactus praestare volverunt, idem veteres per integritatem aut diminutionem Signorum aut Proportiones, multo & rectius, artificiosius praestitisse.

Attraverso questi cambiamenti di *tactus*, il rapporto e la natura di tutte le proporzioni con le loro diverse tipologie di segni è stato confuso e interpretato in maniera difettosa. Infatti, sebbene inutili, sono stati inventati differenti tipi di *tactus* che anche ora permangono. A causa di questi differenti generi di *tactus*, noi osserviamo cambiamenti di tempo frequenti in una composizione, fa-

⁹ S. HEYDEN, *De arte canendi*, Nuremberg, Johannes Petreium, 1540, c. A 3r e v. «Epistola nuncupatoria».

DE ARTE

CANENDI, AC VERO

SIGNORVM IN CANTIBVS VSV,

libri duo, autore Sebald

Heyden.

Ab ipso autore recogniti, mutati & aucti.



Isocrates.

ἐπιπέμπει τὰς ἰσοκρατεῖς γραμματικὰς καὶ τῶν περὶ τὸν καὶ τῶν ἄλλων ἀπορίτων, ἃ εἰς αὐτὸν ἀπεδοῦνται τῆς καθ' ἑαυτὸν δόξης ἕνεκα ἐπὶ ἰσοκρατεῖς καὶ πρὸς ἄλλους καὶ τὴν κατὰ τὴν μὴ καθ' ἑαυτὸν ἕξεινται.

Norimbergae apud Joh. Petreium,

Anno salutis M. D. XL.

Cum privilegio Imp. ad sexannium

endo essa ora piú lenta ora piú veloce, o addirittura velocissima. Ora io mi chiedo, che cosa hanno compreso questi «novatores» delle proporzioni, dell'aumentazione e della diminuzione delle figure? Vero è che essi desiderano ottenere mediante l'utilizzo di diverse tipi di *tactus* gli stessi risultati che i compositori del passato hanno ottenuto servendosi, piú correttamente e artisticamente, dei segni di diminuzione o delle proporzioni.

Heyden insegna dunque che il *tactus* immutabile è parte essenziale della notazione mensurale, sebbene egli stesso ammetta che questa pratica non sia l'unica ed esclusiva perseguita durante il Cinquecento. Come si legge nel *Musice Active Micrologus* di Andreas Ornithoparcus (1490-sec. XVI), tradotto dal latino in inglese da John Dowland nel 1609¹⁰, il *tactus* era abitualmente equiparato al valore della Semibreve e identificato con il

¹⁰ Andreas Ornithoparcus his *Micrologus, or Introduction: containing the art of singing. Digested into foure bookes. Not onely profitable, but also necessary for all that are studious of musicke. Also the dimension and perfect use of the monochord, according to Guido Aretinus.* By Iohn Douland lutenist, lute-player, and Bachelor of Musicke in both the Universities. London, Thomas Snodham, 1609.



battito del polso umano:

[Tactus] est quida(m) motus manu p(rae)centoris signoru(m) indicio formatus, cantum dirigens mensuraliter.

Il *tactus* è un certo movimento della mano compiuto dal direttore dei cantori, secondo la natura dei segni inseriti in un brano e secondo la loro misurazione temporale.

Il *tactus* poteva essere *major*, *minor* e *proportionatus*:

Major [tactus] est mensura, tardo ac motu quasi reciproco facta. Hunc tactum et integru(m) et totalem nominant auctores. Et q(ue)m verus est omnium ca(n)tilenarum tactus: Semibreuem non diminutam suo motu comprehendit: vel breue(m), in duplo diminutam.

Minor est majoris medium, quem Semitactu(m) dicunt. Q(ue)m Semibreuem in duplo diminutam suo motu mensurat, inductis tantum probatus. Proportionatus est quo tres Semibreues contra unam ut in Tripla, aut contra duas, ut in Sesquialtera proferu(n)tur [...].

Il *tactus major* è relativo a una misura battu-

ta lenta. Gli studiosi definiscono questo *tactus* intero o totale. Poiché questo è il vero *tactus*, quello che si incontra in tutti i canti, esso comprende nel suo moto una Semibreve non diminuita o una Breve diminuita in *proportio dupla*.

Il *tactus minor*, è la metà del *tactus major* ed è definito *Semitactus*, in quanto esso è rapportato alla Semibreve diminuita in *proportio dupla*. Esso è praticato soltanto da coloro che sono poco dotti nell'arte della musica. Il *tactus proportionatus* si ha quando tre Semibreui proporzionate sono contrapposte a una di *tactus [proportio tripla, n.d.r.]* oppure a due [*proportio sesquialtera, n.d.r.*]¹¹.

Come si evince dall'esposizione di Ornithoparcus, il *tactus* alla Semibreve non era l'unico a essere praticato. Nulla impediva che esso venisse posto in relazione con altre figure di minore durata della Semibreve, come la Minima.

La velocità di esecuzione non mutava nella scelta fra *tactus major* e *tactus minor*, dal momento che il *tactus major* era riferito a una figura del valore doppio di quella del *tactus minor*.

La scelta dipendeva da diversi fattori, molti dei quali legati all'esecuzione e anche all'immagine della pagina musicale che il compositore desiderava ottenere.

Il *tactus* poteva essere *regolare* o *irregolare*. Secondo Gioseffo Zarlino (1517-1590), il *tactus* era regolare se comprendeva soltanto due pulsazioni (una in *depositio* e una in *elevatio*); irregolare, se ne comprendeva tre (due in *depositio* e una in *elevatio*)¹².

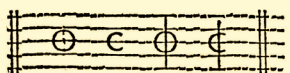
Potiamo dire che la Battuta si ritrova di due maniere: eguale & ineguale, ove si riduce ogni movimento che si fa con la voce.

Et questo dico, perché gli antichi Musici & li Poeti anco, i quali erano riputati una cosa istessa; per un certo loro istinto naturale divisero le voci in due parti & attribuirono ad

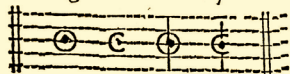
¹¹ A. ORNITHOPARCUS, *Musice Actiue Micrologus*, Lipsia, Valentin Schumann, 1517, liber secundus, caput tertium: *De Tactu*, c. f. ijij.

¹² G. ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, Venezia, Francesco de i Franceschi Senese, 1573, parte terza, cap. 49, p. 244.

così potiamo dire, che la Battuta si ritroua di due maniere; Equale & Inequale; oue si riduce ogni mouimento proportionato, che si fa con la voce. Et questo dico, perche gli antichi Musici & li Poeti anco, i quali già erano riputati vna cosa istessa; per vn certo loro istinto naturale diuisero le Voci in due parti, & attribuirono ad alcune il Tempo breue & ad alcune il Tempo lungo; & al Tempo lungo applicarono due Tempi breui, & posero nel primo luogo quelle Sillabe, o Voci del Tempo breue, che sono di minor quantità, & nel secondo quelle del Tempo lungo, che sono di maggiore: come è il douere; essendo che si come la Vnità tra i numeri è inanti il Binario, che contiene due Vnità; così il Tempo breue debbe tenere il primo luogo, & il lungo il secondo. Ma si debbe auerire, che considerarono la Battuta in due parti: & tanto alla prima, quanto alla seconda attribuirono la misura del Tempo breue, o lungo; si come li tornaua più commodo. E ben vero che li Moderni applicarono primieramente alla Battuta hora la Breue & hora la Semibreue imperfette; facendole equali al tempo del Polso, distinto in due mouimenti equali; onde cotale Battuta si può veramente chiamare Equale; conciosia che tra la Positione & la Leuatione si ritroua la proportion di Equalità: essendo che tanto alla Positione, quanto alla Leuatione si attribuisce il Tempo lungo, oueramente il breue. Da poi le applicarono hora la Breue con la Semibreue, & hora la Semibreue con la Minima; & la diuisero in due mouimenti inequali, applicando alla Positione il Tempo lungo & alla Leuatione il Tempo breue; ponendole in Dupla proportion. Et perche tra la Positione & la Leuatione casca la proportion di Inequalità: però cotale Battuta si può con verità chiamare Inequale. Hauendo dappoi essi Musici cotale rispetto, quando intendeano la Battuta equale, segnauano le lor Cantilene nel principio col Circolo, o Semicircolo intieri: ouero da vna linea in due parti tagliati. & quando intendeano la



Segni della Battuta equale.

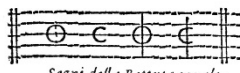


Segni della Battuta inequale.

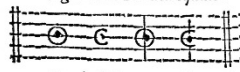
Inequale, aggiungeuano à cotali segni o cifere il Punto; come in questi effempi si può chiaramente vedere. Et se alle volte voleuano segnare la Battuta inequale: ma non con li segni del Tempo puntati; poneuano dopo il Segno del Tempo la cifra del Ternario sopra quella del Binario in cotale modo; & cotali cifre nominauano della Sefquialtera; & forse non senza ragione:

alcune il Tempo breue & ad alcune il tempo lungo; et al tempo lungo applicarono due Tempi breui & posero nel primo luogo quelle sillabe o voci di Tempo breue che sono di minor quantità; & nel secondo quelle del tempo lungo, che sono di maggiore. [...] Si deve auvertire che considerarono la Battuta in due parti: & tanto alla prima quanto alla seconda attribuirono la misura del Tempo breue o lungo si come li tornava più commodo. È ben vero che li Moderni applicarono primieramente alla Battuta hora la Breue & hora la Semibreue imperfette, facendole equali al tempo del polso, distinto in due mouimenti equali; onde cotale Battuta si può veramente chiamare Equale; conciosia che tra la Positione & la Leuatione si ritroua la proportion di Equalità, essendo che tanto alla Positione quanto alla Leuatione [...] le applicarono hora la Breue con la Semibreue & hora la Semibreue con la Minima & et la diuisero in due mouimenti inequali, applicando alla Positione il Tempo lungo &

alla Leuatione il Tempo breue, ponendole in Dupla proportion. Et perché tra la Positione & la Leuatione casca la proportion di inequalità: però cotale Battuta si può con verità chiamare Inequale. Hauendo dappoi essi Musici cotale rispetto, quando intendeano la Battuta equale, segnavano le lor Cantilene nel principio col Circolo o Semicircolo intieri ouvero da una linea in due parti tagliati. & quando intendeano la Inequale aggiungeuano à cotali segni il Punto, come in questi esempi si può chiaramente vedere:



Segni della Battuta equale.



Segni della Battuta inequale.

Onde evitare pericolosi fraintendimenti, è bene precisare che esistevano limiti fisiolo-



gici nella scelta della velocità del *tactus*.

Se la pulsazione era troppo lenta al punto da non poter essere sostenuta facilmente, il *regens chori* ovvero colui che governava l'esecuzione era costretto a suddividere il gesto e, in conseguenza di ciò, a raddoppiare la velocità di battuta.

Se la pulsazione era troppo veloce il direttore era costretto ad agire al contrario: due battiti in uno, dimezzando la velocità.

Volendo collegare queste indicazioni con le segnature metronomiche, avremo che la pulsazione diventa troppo lenta intorno a quaranta battiti al minuto secondo e troppo veloce intorno a centotrenta-centotrentacinque.

Ne consegue che il *tactus major* si colloca al centro di questo ambito, dato che il polso umano oscilla generalmente fra sessanta e ottanta battiti al minuto secondo; mentre il *tactus minor* ne comprende il doppio.

Una mirabile sintesi di questo modo di procedere la offre Nicola Vicentino (1511-1572) nel suo trattato *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, quando, descrivendo il modo di «batter la misura»¹³, afferma che questa misura si usa con tre ordini, il Primo si domanda ordine di batter alla breve, che sotto una battuta sandarà una breve, ò due semibreui, nel tempo minor imperfetto: il Secondo ordine si domanderà batter alla misura della semibreue nel tempo perfetto, che già si soleua cantare tre semibreui per battuta, à imitatione del numero ternario,

¹³ N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, Antonio Barre, 1555, libro quarto, cap. VIII, p. 76.

et per ora non s'usa, se non nella proportione di equalità: il Terzo ordine di batter la misura sarà detto di proportione sesquialtera, quando la compositione sarà signata con il numero sesquialtero, et le semibreui, ò minime, si canteranno due contra tre: et i sopra detti modi saranno qui apparenti.

Se nel secolo XVI, i teorici parlano di *tactus* in rapporto alla notazione e non come una teoria e una pratica a sé stante, nel secolo successivo, alcuni loro colleghi, come Agostino Pisa (1611-?) e Pier Francesco Valentini (1570-1654) si dedicano alla stesura di trattati interamente dedicati alla teoria e alla pratica del *tactus*.

Di spirito conservatore, legato, come Sebald Heyden, alla cosiddetta «prima prattica» di palestriniana memoria, Agostino Pisa, nella sua *Breve dichiarazione della battuta musicale*¹⁴, polemizza nei confronti della concezione di «battuta musicale» che si andava allora affermando, così come pochi anni prima, Giovanni Artusi si era scagliato in maniera veemente e astiosa contro le «crudeltà» e le «licenze» armoniche che Monteverdi aveva inserito in alcuni suoi madrigali del *Quarto libro a cinque voci* (Venezia, Ricciardo Amadino, 1603).

Non suscita meraviglia il fatto che Pier Francesco Valentini, nel suo *Trattato della battuta musicale*¹⁵, si trovi spesso in disaccordo

¹⁴ A. PISA, *Breve dichiarazione della battuta musicale, opera non solo utile ma necessaria a quelli che desiderano fare profitto nella musica*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1611.

¹⁵ P. F. VALENTINI, *Trattato della battuta musicale*, Roma, Biblioteca apostolica vaticana, Ms. Barb. Lat. 4417, 1643.

con il suo collega e ne contesti molte teorie, a incominciare da quella riguardante la variabilità del *tactus*.

Secondo Valentini, infatti, il *tactus* si può e si deve sostenere

tal volta adagio, e tal volta presto, e tal volta 'l presto e l'adagio mediocrement, secondo richiedono li stile delle compositioni et il sale delle parole;

e quella relativa al valore delle figure alle quali il *tactus* può essere rapportato:

oltre la Breve et oltre la Semibreve, si nella eguale come anco nella inegual Battuta, qual si voglia nota musicale, per mezzo delle date proporzioni può essere misurata et abbracciata dal tempo et intervallo di una Battuta.

Al riguardo, Valentini parla di «battuta larga» come di un tempo lento e di «battuta veloce» per un tempo veloce, onde conciliare diverse variazioni di pulsazione.

Questa disparità di opinioni fra teorici coevi conferma il fatto che nel periodo a cavallo fra il XVI e il XVII secolo, la tradizione era ancora molto radicata e le innovazioni nel campo della notazione mensurale si scontravano con le forti abitudini della pratica musicale ancora imperanti e con le solide concezioni teoriche in materia non ancora del tutto ripudiate.

In contrasto con la notazione della musica vocale, figure di breve durata predominano nella musica strumentale (liuto, organo e cembalo), mentre le figure di Longa, di Breve e di Semibreve sono sempre meno utilizzate rispetto a Minime e a figure di valore ancora più piccolo come le Fusa (Crome) e le Semifusa (Semicrome).

Il *tactus equalis* rimane sempre ancorato alla Semibreve, ma la Semibreve viene ora «battuta» più lenta del *pulsus cordis* e alcuni teorici non esitano a parlare in maniera esplicita di quattro pulsazioni per mensura, due nella *depositio* e due nell'*elevatio*.

Ecco che cosa stabilisce, in proposito, Anto-



nio Brunelli (1577-1630) con le sue *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare* (1606):

Il *Tempo maggiore imperfetto* [C] denota che sotto lui la Massima vale otto battute, la Longa quattro, la Breve due, la Semibreve una, la Minima mezza, la Semiminima un quarto, la Croma un ottavo & la Semicroma la sedadecima parte. O vero per più chiarezza diciamo che delle Minime ne vanno due per battuta, delle Semiminime quattro; delle Crome otto & delle Semicrome sedici.

Il *Tempo minore imperfetto* [C sbarrato] si può regolare in due modi, il primo è che si può cantare come *maggiore imperfetto*, il secondo è che si devono cantare tutte le sue note per metà, si come ancora le pause si conteranno per metà & et questo è il suo proprio e se alcuni maestri l'insegnano a cantare come *maggiore imperfetto* lo fanno per levare la difficoltà allo scolare e forse alcuni lo fanno per ignoranza. E che sia la verità si vede in molte compositioni d'alcuni che hanno stampato non essere osservata la regola di detti Tempi. Perché sanno bene i periti che il Tempo minore tanto imperfetto quanto perfetto si deve comporre sempre di numero impari acciò si possi cantare per metà, come per essemplio se fate cinque Se-



mibhrevi, mettendone una in terra & una in aria la quinta verrà in terra e terminerà la battuta & se fossero quattro, mettendone una in terra & una in aria la quarta nota finirebbe in aria, però detto Tempo si deve cantare per metà. È ben vero che si può cantare come sopra mandando una Semibreve a battuta, ma questo si fa per levare la difficoltà al cantare, non già che sia suo proprio¹⁶.

Sebbene Brunelli non riveli le ragioni della difficoltà per i cantanti di cantare in tempo minore, dimezzando i valori, dal suo ragionamento si comprende che il tempo minore veniva cantato come il maggiore (Semibreve = *tactus*) ma con una velocità pi acciueleata, non necessariamente del doppio.

Il *Tempo maggiore perfetto* va cantato nel medesimo modo, che il maggiore imperfetto, postposta la differenza che è in alcune pause & alcune note che alle volte sono perfette & altre volte alterate¹⁷.

I due tempi perfetti [O e O sbarrato] com-
paiono molto di rado nelle composizioni

¹⁶ A. BRUNELLI, *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare sopra la pratica della musica*, Firenze, Volemar Timan, 1606, p. 16 sgg.

¹⁷ Le regole della perfezione, dell'imperfezione e dell'alterazione delle figure in auge nel Seicento sono simili a quelle applicate nel secolo XVI e fin dai tempi di Franco di Colonia, il primo teorico ad averle riportate nel suo trattato *Ars cantus mensurabilis* (metà sec. XIII).

L'unica differenza risiede nel fatto che Brunelli rapporta la durata delle figure non ai segni mensurali ma al *tactus*. Queste regole possono essere così riassunte: una Breve seguita da un'altra Breve, da una Longa o da tre Semibrevi è perfetta e vale tre *tactus* (*similis ante sibi similem, perfectum est*); una Breve seguita o preceduta da una singola Semibreve o da più di tre Semibrevi è imperfetta e vale soltanto due *tactus*; quando due Semibrevi si trovano fra due Brevi, la seconda Semibreve è alterata ovvero raddoppia il proprio valore e vale due *tactus*; le pause di Breve, al pari della figura di Breve, sono perfette e possono causare perfezione, ma non possono essere rese imperfette; le pause di Semibreve, al pari della figura di Semibreve, sono imperfette e possono causare imperfezione ma non possono essere alterate; il punto di divisione è impiegato per stabilire *alio modo* i raggruppamenti delle figure formanti una perfezione.

Brunelli fornisce i seguenti esempi per illustrare quanto descritto. Le cifre numerarie poste sopra le figure indicano i numeri di *tactus*.

del secolo XVII, fatta eccezione per i casi nei quali essi sono seguiti dalle cifre delle proporzioni. Brunelli li spiega così:

il Tempo minore perfetto [O sbarrato] si dovrebbe cantare nel medesimo modo del minore imperfetto cioè per metà e questo è il suo proprio, & anco si può cantare ordinariamente come il Tempo maggiore imperfetto postposto le perfezioni & alterazioni che vi sono quale sono queste. Le battute che toccano due righe e quelle che ne toccano tre & ancora le Note seguenti: Massima, Longa, Breve & Semibreve & per maggior brevità tutte le perfezioni & alterazioni, tanto nelle Note quanto nelle Pause & tutti gl'altri accidenti che si trovano in detto Tempo tutti si regolano come nel Tempo maggiore perfetto, s'è già detto di sopra, perché s'osserva la medesima regola [...] ma se si canta per metà, tutte le Note varranno la metà manco tutte le perfette, quanto l'imperfette, come anco le Pause.

L'esempio che segue, tratto dalla *Practica musicae* di Franchino Gaffurio¹⁸, permette di verificare l'effetto della *diminutio* sull'*integer valor* dei segni di O e C sbarrati:

SPECIMEN ORIGINALE

TENOR

CANTVS

¹⁸ F. GAFFURIO, *Practica musicae*, Milano, Giovanni Pietro Lomazzo, 1496, *liber secundus, caput quartumdecimum: «De Diminutione»*, cc. iij.

TRASCRIZIONE

È interessante osservare che Brunelli inserisce ancora la Massima e la Longa fra le figure che potevano essere perfette, a testimonianza del fatto che, all'inizio del Seicento, il *Modus minor* ovvero *Modus Longarum* e il *Modus major* ovvero *Maximodus* con misurazione ternaria erano in teoria considerati, sebbene nella pratica fossero ormai del tutto obsoleti. Al pari dei suoi contemporanei, in suo trattato Brunelli non fa mai alcun riferimento alle stanghette di battuta, sebbene nella pratica esse incominciassero già a comparire, sia nei manoscritti sia nelle stampe musicali.

Di questo modo di procedere ci informa Putnam Aldrich quando afferma che «on rare occasions compositions with as many as six or seven parts are scored and therefore barred as in Lorenzo Allegri's *Primo Libro di Musiche*, 1618, where the composer explains in a note that «ho voluto situare le Sinfonie spartite per commodità dell'Istrumenti perfetti come Liuto, Organo, e in particolare dell'Arpa doppia»¹⁹.

Anche Francesco Piovesana Sacilese (sec. xvii) nel suo trattato *Misure harmoniche regolate* (1627) parla esplicitamente di un *tactus* di quattro impulsi:

la composizione della battuta è de due parti,
la prima delle quali è il battere e la secon-

¹⁹ P. ALDRICH, *op. cit.*, p. 28.

MISVRE
HARMONICHE
REGOLATE.
DI FRANCESCO PIOVESANA SACILESE.
DEDICATE
MO
A L L I L L' E T R E V. MO
MONSIGNOR ANTONIO GRIMANI
PATRIARCHA D'AVILEGIA.
Con Licentia de Superiori.
Stiffia est scientia, que modum contenti demonstrat.

STAMPA DEL GARDANO.
IN VENETIA MDCXXVII.
Appresso Bartolomeo Magni.

**LI PRIMI ALBORI
MUSICALI**
Per li Principianti della Musica Figurata:
DISTINTI IN TRE LIBRI
Dal Primo (quattro) i Principi del CANTO FIGURATO
Dal Secondo (quattro) le Regole del CONTRAPUNTO
Dal Terzo (quattro) i Fondamenti per suonare l'ORGANO
e LA CLAVICEMBALLO sopra la Pave:
DEL P. F. LORENZO PENNA DA BOLOGNA.
Cancelliere della Cong. di Mantova, Maestro di S. Teologia, Dottore
Caleg. fra gli Accademici Filofisici, Filarmomici, e filiceti,
l'Indelfito.
In questa quarta impressione del Libro riveduto, & arricchito
Al Reuerendissimo Padre
**CLEMENTE MARIA
FELINA**
Maestro, e Dottore di S. Teologia, Lettor Publico, Vicecensore, Definitor
perpetuo, e Fattore di S. Martino Maggiore di Bologna.

IN BOLOGNA, MDCCLXXXIV.
Per Giacomoni. Con licentia de' Superiori.
Ad instantiam de' Marini Silenti, et' Dignis de' Pisonis.

da l'elevar della mano: di più, in cadauna di queste parti sono duoi tempi, di modo che in tutto sono quattro: in questi si distribuiscono in questo modo: cioè nell'istesso tempo dell'abbassat'uno e nel fermar la mano a basso, un altro vien distribuito: nell'elevar poi similmente si applica il terzo e nel fermar la mano in alto, il quarto: il qual modo di distribuir questi tempi è il vero e reale: avvertendo, che detti tempi sono equali nella sua misura, et che però anco tali devono esser misurati co' la mano: aggiungendo, che questo misurare, particolarmente s'appartiene nei Chori à Periti di questa scienza, cioè a Musici, et non à Cantori, come oggi si usa: i quali (parlo de' poco pratici) vo-

lendo misurare, et governare la musica, il regimento del cui canto è il batter bene, formano questa misura della battuta una volta gobba et una stropiata: et non s'accorgono, che per questo molte volte si comettono gli errori nei pubblici Chori, con scemamento della devotione.²⁰

Argomentazioni analoghe si ritrovano ne *Li primi albori musicali* (1694) di Lorenzo Penna (1613-1693), il quale descrive le quattro parti del *tactus*, aggiungendo un colorito «ondeggiare la mano» nel suo abbassarsi ed elevarsi:

ha la Battuta quattro parti, la prima è battere e la seconda è fermare in giù, la terza è alzare e la quarta è fermare in su. Nelle Note nere spiccano benissimo queste quattro parti di Battuta, perché la prima è nel percuotere, la seconda è nel levare un poco ondeggiando la mano, la terza è nell'alzata e la quarta è nel fermare in su.²¹

(continua)

²⁰ F. PIOVESANA, *Misure harmoniche regolate*, Venezia, Gardano, 1627, p. 60.

²¹ L. PENNA, *Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*, Bologna, Giacomo Monti, 1694, p. 36.

PIERO MIOLI

STAVA IMMERSA IN DOGLIA E IN PIANTO

Stabat Mater da Jacopone a Caldara, Pergolesi e Rossini

1. Una devozione, il testo, molta musica

Stabat Mater dolorosa cantava drammaticamente un antico canto cristiano, del genere della “sequenza” (che era nato ancora più anticamente dal tipico melisma dell’*Alleluia* gregoriano): parte “mobile” della messa, esso comparve nella messa dei Sette Dolori della Madonna il Venerdì Santo o la terza domenica dopo Pasqua, per passare poi a quella dell’Addolorata celebranda il 15 settembre. Ma la cronaca della genesi e degli sviluppi è assai più complessa, tra testimonianze e documenti non sempre affidabili e spesso addirittura contrastanti.

Stante la narrazione evangelica, furono appunto sette i dolori patiti dalla Madre di Gesù, e il quinto, il più terribile, fu quello che la colpì ai piedi della Croce e davanti alla morte del Figlio. Tale devozione per l’Addolorata ebbe inizio verso la fine del Mille, ma fondamentale, secondo la tradizione, doveva essere il 15 agosto del 1233: quando, a Firenze, sette giovani nobili iscritti all’Arte dei Mercanti e attivi nella compagnia dei Laudesi (cantori in lode divina), raccolti davanti a un’immagine della Madonna in una strada della città, la videro muoversi, animarsi e travestirsi a lutto; subito attribuirono il miracolo al nuovo dolore provato dalla Madonna per le lotte fratricide che insanguinavano la patria, e poco dopo fondarono la Congregazione di Maria Addolorata poi detta dei Servi di Maria o dei Serviti. Così avviata, la specifica devozione mariana prese sempre più corpo, fino a che Jacopone da Todi, l’accesso e ardito francescano nato nel 1236 circa, non scrisse un testo, appunto *Stabat Mater*, da cantarsi come sequenza durante la Settimana Santa, il tragico Venerdì della morte di Cristo. Lo scrisse fra il 1303, anno della morte del suo nemico papa Bonifacio VIII

che l’aveva scomunicato, e il 1306, anno della morte sua. Secolo dopo secolo, attorno al culto per la Madonna sorsero e operarono altre congregazioni e il 9 giugno del 1668 la romana Congregazione dei Riti permise all’ordine servita di celebrare la messa votiva dei Sette Dolori il 15 settembre. Evidente, nella storia dello *Stabat Mater*, la centralità dei Servi di Maria: dall’Italia al mondo intero e non senza la partecipazione, per esempio nel 1842, della città di Bologna (magari fin dalla fondazione della Chiesa di S. Maria dei Servi avvenuta nel 1346, quarant’anni dopo la morte di Jacopone).

Il testo latino, invero soltanto attribuito a Jacopone (con qualche alternativa ma con ragioni modeste), consta di venti strofe, ciascuna composta da due tetrametri trocaici rimanti e un tetrametro trocaico catalettico: nella rima AAb ogni strofa latina si configura come una strofa italiana di due ottonari e un senario. Musicalmente, perché diventasse sequenza da cantare durante la messa, il testo poetico assunse un’intonazione precedente, risalente al Duecento: monodica e anonima come ogni canto cristiano, la musica procede su dieci melodie, una per ogni coppia di strofe, e appartiene al secondo modo. Detto ipodorico, questo modo si estende dal La grave in giù (fino al Fa secondo l’esacordo) e melodicamente termina sul Re come il modo dorico, il primo, da cui dipende (se ne dice il “plagale”, diverso ma non del tutto).

Raggiunta dalla polifonia sempre più grandiosa di Josquin, Palestrina, Lasso e altri, come quasi tutte le altre sequenze a un certo punto quella che cantava *Stabat Mater* cominciò a essere sentita estranea all’autentico canto gregoriano e fu cancellata dal Concilio di Trento (1563); ma era troppo

bella e troppo nota, e quindi fu riammessa nel 1727. Così ebbe le libere intonazioni moderne, vocali e strumentali, di Scarlatti (Domenico), Pergolesi, Caldara, Traetta, e poi di Haydn, Boccherini, Salieri, fino a quelle di Rossini appunto e di Schubert, Verdi, Dvořák, Perosi, Szymanovsky, Poulenc, Penderecki, Pärt, in latino anche se non sempre (nel XXI secolo si contano già sette intonazioni). Fra le varie traduzioni e parafrasi, quella di Torquato Tasso recita «Stava appresso la Croce / la Madre lagrimosa» (nelle *Rime* postume del 1704).

La musica sacra del Settecento, almeno quella largamente e anche quantitativamente intesa, vanta tanti nomi d'opera e d'autore, per fortuna, e per fortuna maggiore vanta due maestri supremi, che sono Händel in Inghilterra e Bach in Germania. Ma come, a tanto cospetto, frema quella grande Vienna che esalta il *Requiem* di Mozart, così anche la generosissima Italia non può non tambureggiare sullo *Stabat Mater* di Pergolesi. A dire il vero l'Austria conobbe anche le robuste messe di Fux e di Haydn, e Venezia, Bologna e Roma, tanto per fare tre esempi, conobbero gli operati di Galuppi, Martini e Pitoni. Ma Napoli, regina dell'opera, era anche regina della messa, del mottetto, della litania, della sequenza: difatti l'intonazione pergolesiana dello *Stabat Mater* è una delle prime riapparso dopo l'eclissi tridentina e probabilmente la più bella fra tante. E se, nella sua bellezza, una rivalità la teme, questa è certo quella di Rossini, elaborata fra il 1830 e il 1842 ed eseguita nello stesso '42 prima a Parigi e poi a Bologna.

Nell'autunno del 1735, il giovane Giambattista Pergolesi (Jesi 1710 – Pozzuoli 1736) aveva rappresentato *Il Flaminio*, una vera commedia ricca di *humour* e di sentimento, al Nuovo di Napoli, lui che appena nel 1733 al S. Bartolomeo aveva dato un dramma, *Il prigionier superbo*, cadenzato, negli intervalli, dai due vispissimi intermezzi della *Serva padrona*. Stanco e sempre più sofferente (era malato di tisi), s'era poi rifugiato presso

i Cappuccini di Pozzuoli, per lavorare meno, star tranquillo, riposare, provare a curarsi sul serio. Macché: lo raggiunse una nuova commissione da parte dell'Arciconfraternita dei Cavalieri di S. Luigi di Palazzo, che “sotto titolo della Vergine dei Dolori” usava celebrare la festa specifica con lo *Stabat Mater* di Alessandro Scarlatti e molto semplicemente, seguendo una prassi ancora ignorante del repertorio, aveva bisogno di un'altra intonazione (dopo una ventina d'anni, in sostanza, l'onorata composizione del primo maestro della scuola napoletana poteva anche smettere di farsi sentire: *o tempora!*). Destinato a morire il 16 marzo del 1736, Pergolesi riuscì appena a terminare il lavoro, il cui manoscritto è datato al 17 marzo: come il suo autore, valentissimo sì ma così sfortunato in vita da diventare fortunatissimo dopo la morte, l'opera ebbe immediati, ampi e lunghi favori, dalla prima esecuzione presso la confraternita ai diversi rifacimenti (leggi prevedibili ammodernamenti) di Paisiello, Salieri, Hiller, e anche una “parodia” di Bach. Bach ne adoperò l'assieme musicale per comporre un mottetto tedesco su altre parole (e con piccole ma numerosissime varianti): negli anni 1745-47 a Lipsia, insomma abbastanza presto e in maniera sufficiente a dimostrare l'indole e la diffusione del capolavoro.

2. Il divino Pergolese

Marchigiano di scuola partenopea, autore di sonate e cantate, operista provetto e di successo da una commedia in lingua napoletana come *Lo frate 'nnamorato* a un dramma in lingua italiana come *L'Olimpiade*, Pergolesi ordinò le venti strofette del testo venerabile in dodici parti (aggiungendovi un *Amen* finale) da assegnare ad arie o duetti. Efficiente anche come autore di musica sacra ma sempre attento ai dettami della commissione, in vista di un'esecuzione non pubblica né spettacolare ma privata e pressoché cameristica, il maestro mise da parte coro e strumenti a fiato scrivendo solo per voci e strumenti ad

arco con basso continuo. I soli fossero due, secondo una credibile ipotesi non i soliti tenori e bassi ben accetti alla chiesa ma neanche i soprani o i contralti femminili, almeno teoricamente vietati dalla chiesa: giusta soluzione un soprano e un contralto maschile, ovvero due musicisti o castrati l'uno chiaro e l'altro scuro. Quanto agli archi, benissimo il loro tipico quartetto esteso dai violini ai violoni ma giammai senza basso: e questo fosse l'organo, stante la cornice chiesastica (o anche un cembalo, per occasioni meno ufficiali), magari col conforto di un violoncello e fors'anche di un fagotto e un chitarrone (e meno probabilmente un trombone). Eccone la tavola:

1. «Stabat Mater», soprano e contralto;
2. «Cuius animam», soprano;
3. «O quam tristis», soprano e contralto;
4. «Quae moerebat», contralto;
5. «Quis est homo», soprano e contralto;
6. «Vidit suum dulcem Natum», soprano;
7. «Eja Mater», contralto;
8. «Fac ut ardeat», soprano e contralto;
9. «Sancta Mater», soprano e contralto;
10. «Fac ut portem», contralto;
11. «Inflammatum et accensus», soprano e contralto;
12. «Quando corpus morietur», soprano e contralto;
13. «Amen», soprano e contralto.

Nonostante la pari presenza di monodie ovvero arie nella prima metà e la prevalenza di duetti o meglio *bicinia* nella seconda, la partitura è notevolmente omogenea. In una scrittura sempre molto chiara e lineare, dicasi pure preclassica, assiduo è il modo minore, dal fa che comincia e finisce, conquistando anche il sesto numero, fino al sol che compare tre volte e al do che affiora tre volte anch'esso ma una volta salendo al relativo maggiore. Gli andamenti lenti sono assai più numerosi di quelli veloci, svolti sempre fra l'Andante e il Largo, ma piuttosto agile è l'undicesimo numero, che è anche

uno dei pochi a levarsi al modo maggiore (un Si bem. unico); in questo modo maggiore si danno tre casi di Mi bem., uno dei quali modulato dal relativo minore (trattasi del quinto numero). Spesso sobrio, il canto sa anche aprirsi ad abbellimenti e melismi, prediligendo il trillo (spesso ribattuto) e vocalizzando (specialmente sull'*Amen* finale). Frequente l'omioritmia fra le due parti vocali, a distanza spesso di una terza, ma non a discapito di certi efficaci movimenti canonici. E singolare l'assetto formale: con l'eccezione del quinto, i primi otto numeri sono tutti musicalmente bipartiti, sopra testi esattamente ripetuti; invece i numeri 5, 10 e 11 sono bipartiti in tutti i sensi, cioè composti di due parti diverse sia di poesia che di musica; una sezione sola caratterizza i numeri 12 e 13, quasi inevitabilmente trattandosi di un'unica strofe nel primo caso e di un'unica parola nel secondo; una sola sezione musicale è anche quella del numero 9, che tuttavia comprende ben cinque strofe e si profila come quella più lunga, libera e varia.

È musica sacra, questa del divino Pergolesi? Assolutamente sì, là dove l'ispirazione altissima riveste la parola di musica intensamente drammatica ma anche dove la voce si muove secondo quell'astrazione tardo-barocca che partecipa altrettanto della musica profana, operistica o devozionale che sia; e come musica sacra, dunque, figurerebbe egregiamente durante la liturgia. Ma se *La serva padrona*, partitura nata come coppia di intermezzi d'opera seria, è diventata un'operina a sé stante, una commediola vera e felicissima, anche lo *Stabat Mater* sa profilarsi come benedetta musica da concerto. E anche meglio, così, esalta le sue profonde, inconfondibili vaghezze e profondità espressive.

3. *Il fecondo Caldara*

Qualche mese dopo la morte di Pergolesi moriva anche Caldara; ma non erano certo coetanei, i due rappresentanti del tardo

Barocco italiano, ch  Giambattista man-
cava a 26 anni e Antonio a 66. Dopo brevi
servizi in diverse citt  italiane e straniere,
nel 1716 Antonio Caldara (Venezia 1670 –
Vienna 1736) si era stabilito a Vienna e per
vent’anni vi avrebbe operato come vicema-
estro della cappella imperiale diretta da Fux,
protetto e ammirato dall’imperatore Carlo
VI d’Asburgo. Come operista music  prima
testi vari, per esempio di Zeno, e poi di Me-
tastasio, regolarmente facendo rappresen-
tare opere metastasiane per i compleanni
o gli onomastici del sovrano e dell’impera-
trice Elisabetta. Nonostante la formazione
veneziana, assimil  anche il vocalismo na-
poletano e lo strumentalismo lombardo-
emiliano. Pubblic  alcune raccolte di messe,
mottetti, cantate, sonate, ma scrisse molto
di pi , lasciando circa 3.400 numeri. Oltre a
cantate amorose e celebrative, compose 42
oratori e 78 melodrammi, acquisendo sem-
pre maggior pregnanza contrappuntistica e
strumentale sul fondamento del melodismo
e della vocalit  della tradizione. Fu il primo a
musicare il *Demetrio*, l’*Adriano in Siria*, l’*O-
limpiade*, il *Demofonte*, la *Clemenza di Tito*,
le *Cinesi*, l’*Achille in Sciro* (nel ’36, per le no-
zze di Maria Teresa d’Asburgo figlia di Carlo
con Francesco di Lorena) e il *Temistocle* di
Metastasio. E fra cotanto Metastasio d’an-
nata come poeta per musica accolse anche
il vecchissimo Jacopone da Todi, che oramai
era solo un nome (e nemmeno tanto sicuro,
come autore della sequenza) ma spiccava
pur sempre in cima a un testo celeberrimo
(in particolare, forse, per via della riammis-
sione pontificia).
Assai pi  breve di quello di Pergolesi, anche
per questo piuttosto compatto, lo *Stabat
Mater* di Caldara trae una certa unitariet 
dalla frequenza del ritmo ternario, dall’as-
siduit  del tempo lento (Largo, Adagio,
Andante), da una tonalit  meno netta, pi 
sfumata, un po’ pi  secentesca che sette-
centesca (cio  non molto sensibile alla “na-
turalit ” di Rameau o alla regola di Bach),
che s’aggira attorno al sol minore. Una com-

partizione del testo, in sezioni spesso bre-
vissime,   resa possibile dal rapido mutare
degli organici, mentre gli andamenti sono
pochi e unitari (quelli segnalati ai nn. 1, 9, 11
e 14 continuano nei numeri seguenti; solo il
n. 8 sta a s ):

1. «Stabat Mater», Adagio, coro;
2. «Cuius animam», soprano, contralto,
tenore, basso;
3. «Quis est homo», soprano;
4. «Vidit suum dulce Natum», contralto;
5. «Eja Mater», tenore e basso;
6. «Fac ut ardeat», soprano e contralto;
7. «Sancta Mater», coro;
8. «Tui Nati vulnerati», Largo, tenore;
9. «Fac me tecum pie flere», Andante,
coro;
10. «Juxta Crucem», soprano, contralto
e basso;
11. «Virgo virginum», Largo-Adagio, coro;
12. «Fac ut portem», contralto;
13. «Flammis ne urar», soprano e basso;
14. «Christe, cum sit hinc exire», Adagio,
coro;
15. «Quando corpus morietur - Amen»,
Adagio-Andante, coro.

Evidente la novit  testuale del penultimo
brano, che per intero suona cos : «Christe,
cum sit hinc exire, / Da per Matrem venire
/ Ad palmam victoriae» (Cristo, quando sia
[l’ora di] uscire da qui, fa’ che mediante la
Madre si pervenga alla palma della vittoria).
Ed ecco qualche altra variante testuale: «fac
me Cruce inebriari» diventa «et cruore ine-
briari» e «Inflammatu et accensus» diventa
«flammis ne urar accensus».

In Caldara la brevitt  non significa semplicit ,
n  certo semplicismo: i solisti sono quattro
e il coro interviene ripetutamente, fra l’altro
anche per aprire e per chiudere; e accanto
agli archi l’organico strumentale prevede
anche i tromboni, lasciando il basso alla
tastiera, certo al violoncello e liberamente
anche al fagotto. Molto centrale la scrittura
di canto, e spesso sillabica anche se incline

allo stile melismatico nel caso del contralto (ad esempio sulla parola «cruore», il sangue sempre scorrente). Perfetta l'imitazione iniziale, che passa le due parole chiave dal soprano al basso per quattro voci nel giro di quattro battute; e parecchi i casi di perfetta accordalità, specie all'altezza di quei "tutti" che sembrano quasi i ritornelli di un concerto grosso (fino all'*Amen* conclusivo). E davvero sensibile la modellatura del canto sulla parola: «O quam tristis et afflicta» è un verso che comincia con un'ottava ascendente e termina con un'ottava discendente, ma all'interno cala per semitoni, al fine di esprimere adeguatamente la tristezza e l'afflizione. Né fra i tanti esempi può mancare di emergere proprio l'inizio, dove la staticità della Madre a fianco della Croce è dipinta con uno scattante moto discendente, quasi che l'occhio scendesse alla Madonna dall'alto del Crocifisso, e gli intervalli sono dolentemente minori o addirittura dolorosamente diminuiti.

4. *Gioachino verso il sacro*

Non ha mai musicato un *Requiem*, Rossini, e quindi non si è mai obbligato a cantare «Tremens factus sum ego, et timeo», ma molte volte, nella sua lunga vita, ha sentito quelle impressioni, ha provato quelle emozioni. L'autore della musica più divertente e stravagante che si possa immaginare, dal concertato dell'*Italiana in Algeri* alle filastrocche di "buffi" come don Magnifico e don Profondo, è stato anche un artista problematico, un uomo ansioso e disperato, un personaggio tristemente sopravvissuto al suo mondo e alla sua estetica. Nato a Pesaro nel 1792 e morto a Parigi nel 1869, attivo per il teatro solo dal 1810 al 1829, artefice di una quarantina di opere serie e comiche nonché semiserie fra le più valenti e resistenti della storia del genere, molto popolare ancor oggi e straordinariamente popolare allora, al di fuori dell'opera sovrana Rossini si è cimentato anche con la musica da camera e da chiesa: se i tardi *Péchés de vieillesse*

sono capricciose musiche per voce o voci e per pianoforte che anche nel titolo la dicono lunga, su certa brillantissima moda da salotto ma anche sulla propria *decadence* umana e creativa, la maggiore musica sacra, matura o tarda e comunque successiva ai trionfi teatrali, è altrettanto rivelatrice di un'anima inquieta e spesso propriamente in pena, di una personalità amaramente divaricata fra il vecchio e il nuovo, in sostanza di un uomo insicuro, malato di nervi, spesso perfino contraddittorio.

Quando, a settant'anni suonati (e inaspettatamente, anche da parte sua), si mise al lavoro della *Petite messe solennelle* (altro titolo strambo, con un bell'ossimoro fra i due aggettivi), compose per soli, coro, due pianoforti, un armonium e volle un'esecuzione privata, cameristica, in casa di una nobildonna parigina davanti a pochi invitati; era il 1864, e non esitò a vietare ogni altra esecuzione. Ma quando, qualche anno dopo, sentendo avvicinare la fine e paventando che prima o poi qualche collega "moderno" la strumentasse per grande orchestra romantica, magari alla Berlioz, la sua bella messa desueta (una, peraltro, della ricca e varia ventina presente nel catalogo) se la strumentò lui, da sé, alla maniera antica; e purtuttavia ne vietò anche solo una prima e unica esecuzione (morto lui il 13 novembre, il 24 febbraio successivo finalmente l'opera nacque, postuma, ed ebbe tutti i suoi plausi).

Ormai ritiratosi dalle scene dopo il *Guillaume Tell* del 1829 (senza averne contezza precisa), a nemmeno quarant'anni Rossini accettò di musicare uno *Stabat Mater*, ma fra una prima nonché parziale e una seconda versione lasciò passare una decina d'anni. La famosa lombaggine? altri problemi d'ordine personale, coniugale, economico? altri impegni di carattere operativo e organizzativo? Macché. A riprendere in mano l'opera abbandonata Rossini provvide poco dopo aver assunto l'onerosa "direzione" del Liceo Filarmonico di Bologna. Era davvero

un direttore? mai, era solo un “consulente perpetuo”, ennesimo giochetto sulle parole di chi aveva musicato onomatopee come «Nella testa ho un campanello / che suonando fa dindin», e poi bumbum, cracrà, tactà (nel citato finale italo-algerino). Ma ecco, per bene, la preistoria di *Stabat Mater* (titolo che l’uso intende al maschile, come ogni “pezzo” di musica, ma talvolta si legge al femminile, dando per sottintesa l’appartenenza al genere, come si vedrà, della sequenza).

Lunga assai, la cronaca genetica della partitura conferma tutto (quando poi la bibliografia specifica, oggi nel complesso esigua, sarà lunga altrettanto, se ne capiranno meglio gli andirivieni). Nel 1831 Rossini seguì in Spagna l’amico banchiere Jorge de Aguado, marchese de las Marismas, e a Madrid, dove la sua musica d’opera era ben nota dal 1816 almeno, fu accolto trionfalmente (come altrove, del resto). Fra i tanti complimenti, anche una parola concreta: don Manuel Fernández Varela gli chiese di musicargli l’antichissimo testo dello *Stabat Mater*; Gioachino lo conosceva, particolarmente nella veste sonora di Pergolesi (ammodernata da Paisiello fin dal 1810 per la festività dell’Addolorata nella cattedrale di Napoli), e certo ricordava d’essersi chiesto chi sarebbe stato quel pazzo che l’avesse voluto intonare di nuovo sottoponendosi all’arduo confronto. Ma l’arcidiacono madrilenno insisteva e lui, oltre che una pasta d’uomo incapace di negarsi, un po’ pazzo doveva esserlo sicuramente. Finì con l’accettare, impose che il lavoro rimanesse privatissima esclusiva del committente, fece ritorno a Parigi, si rimboccò le maniche, si compiacque della generosa idea di preferire questa Madre e questo Figlio a qualunque gran dama o eroico cavaliere da melodramma (ricordando anche l’amatissima madre, Anna Guidarini, scomparsa quattro anni prima) e musicò alcuni pezzi della venerabile sequenza di Jacopone da Todi (probabilmente i numeri 1 e 5-9 dei dieci totali), poi si stancò, lascian-

do che le maniche scivolassero giù fino alle mani, sopra alle mani ormai fatte inerti e inutili. Ma Madrid tambureggiava e allora il maestro, facendosi coraggio, si appellò alla prassi del “pasticcio”, più o meno vecchia come il genere dell’opera: le parti restanti le musicasse un altro compositore, per esempio l’amico, coetaneo e condiscipolo Giovanni Tadolini, certo degnamente e alacramente.

Così fu, per la parziale soddisfazione di Varela (prima a Madrid, nella Cappella di S. Felipe el Real il Venerdì Santo del 1833) e con un inevitabile divario artistico che però non doveva affatto essere un evidente svorio stilistico; e fu bene per diversi anni, segnati per Rossini dalle cameristiche *Soirées musicales*, dal ritorno stabile a Bologna (dove aveva studiato ed era vissuto parecchio), dalla separazione dalla moglie Isabella Colbran, dalla scomparsa del padre, e anche dalla notizia che, morto e sepolto Varela, i nobili eredi avevano venduto lo *Stabat Mater* a chi aveva ancor più nobile intenzione di tramutare il manoscritto in stampa golosa. Dunque nel 1839, proprio mentre accettava l’incarico al Liceo di Bologna e sentiva peggiorare lo stato di salute, volle ritirarle sù, quelle benemaledette maniche; e compose la musica mancante, la sostituì a quella di Tadolini, e mentre Troupenas la pubblicava fece eseguire pubblicamente l’intera partitura nel 1842: al Théâtre Italien di Parigi il 7 gennaio, all’Archiginnasio di Bologna il 21 marzo (delle due esecuzioni italiane precedenti, sempre con pianoforte, quella milanese era stata senza coro femminile e quella fiorentina privata), a Vienna il 3 maggio. A cinquant’anni, insomma, Rossini compì la prima delle sue due maggiori opere sacre. E a eseguirgliela furono cantanti spesso eccellenti: a Parigi Giulia Grisi, Emma Howson, Giovanni Matteo de Candia detto Mario e Antonio Tamburini (la prima e la quarta voce già impegnate nei *Puritani* di Bellini ed entrambe, con la terza, prossime a creare il *Don Pasquale* di Donizetti); a Bologna Cla-

ra Novello, Clementina degli Antoni, Nicola Ivanov, Pompeo Belgioioso. Nel coro archiginnasiale stavano anche il celebre basso cantante Carlo Zucchelli, uno dei migliori interpreti sulla piazza del *Barbiere di Siviglia*, e la sedicenne Marietta Alboni, contralto di fulgido e quando mai rossiniano avvenire. Dall'ultima opera teatrale erano passati oltre dieci anni, ma prima che, isolati frammenti a parte, quella formidabile penna ricominciasse a muoversi ancora dovevano passare almeno altri quindici anni. E intanto il cammino della musica italiana procedeva: a dirigere lo *Stabat Mater* in Bologna fu Donizetti, che giungendo da Milano aveva appena assistito al festeggiatissimo *Nabucco* di un certo Giuseppe Verdi, alla Scala; e quando Rossini morì, il citato 13 novembre 1868, fu lo stesso Verdi a farsi promotore di un grande *Requiem* in sua memoria. Che doveva ancora avere forma di collaborazione fra più autori, di "pasticcio", e fu composto ma all'epoca non vide mai la luce (onde Verdi, stufatosi, trattenne il suo pezzo e lo comprese nel tutto suo *Requiem* manzoniano) e per vederla dovette aspettare oltre un secolo, il 1988 (a Stoccarda e Parma). Un'altra *Messa da requiem* per la morte di Rossini la volle comporre la città di Bologna, grazie alla sua Accademia Filarmonica, e la compose in tempi strettissimi: il 9 dicembre del 1868, nemmeno un mese dopo la morte pianta dovunque, la chiesa di S. Giovanni in Monte ricordò in musica il suo Socio illustrissimo (tale addirittura dal 1806).

5. In rossiniana sintesi

Qualche autorevole propedeutica: «Prendendo a fondo l'acceleratore, aggiungerei non conoscere altro lavoro rossiniano del pari invasivo di una tale ansia incontenibile di comunicazione espressiva, riversata in un'invenzione corrusca e compatta come lava vulcanica. [...] Mai come in questa pagina [*Quando corpus morietur*], che suona come vivo brandello palpitante strappato dai precordi del suo artefice, ci è

forse dato di attingere all'enigma profondo della sua creatività» (Carli Ballola). Wagner censurò una musica sacra così profana? Heine la difese, con la solita ironia contro critici e criticastris. Né dubbi aveva Verdi, su *Stabat Mater* e *Petite messe solennelle*: «io [...] credo nel valor musicale di quei due componimenti, e specialmente nei pezzi a voci sole nella cui distribuzione e collocazione Rossini è tanto grande da superare forse perfino gli Italiani antichi».

Elaborato per due soprani (primo e secondo, questo certo assimilabile al mezzosoprano e volendo anche al contralto), tenore, basso, coro a 4 voci miste e orchestra (2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, timpani e archi), lo *Stabat Mater* di Rossini si svolge in dieci numeri come segue:

1. Introduzione, *Stabat Mater dolorosa*, coro, tenore e orchestra;
2. Aria, *Cuius animam gementem*, tenore e orchestra;
3. Duetto, *Quis est homo, qui non fletet*, 2 soprani e orchestra;
4. Aria, *Pro peccatis suae gentis*, basso e orchestra;
5. Coro e recitativo, *Eja Mater fons amoris*, coro e basso a cappella;
6. Quartetto, *Sancta Mater, istud agas*, 2 soprani, tenore, basso e orchestra;
7. Cavatina, *Fac ut portem Christi mortem*, 2° soprano e orchestra;
8. Aria e coro, *Inflammatum et accensus*, 1° soprano, coro e orchestra;
9. Quartetto, *Quando corpus morietur*, 2 soprani, tenore e basso a cappella;
10. Finale, *In sempiterna saecula. Amen*, 2 soprani, tenore, basso, coro e orchestra.

Prima di sbizzare una lettura, qualche semplice elemento di coesione e caratterizzazione. Quanto all'organico vocale, ogni solista ha il suo assolo, l'unico duetto riguarda le signore, i signori recuperano il tenore con un

solo nell'introduzione e il basso con un recitativo, manca il terzetto ma i quartetti sono due (uno a cappella), oltre all'assiemicistica la coralità è frequente (una volta a cappella) e tale da circoscrivere degnamente il solismo, all'inizio e alla fine, fino ad assurgere al grado di un protagonismo perfettamente plausibile per un componimento di carattere religioso. Fra i tempi, si registrano un Largo, un Adagio, un Allegro (in sede finale), quattro casi di Allegretto (due maestosi e due moderati), un Andantino moderato e quattro casi di Andante (specie nella seconda metà, due mossi, uno maestoso e uno grazioso), con evidente prevalenza di una composta *medietas* d'assieme fra la lentezza e la rara velocità.

Delle tonalità prevalgono quelle minori (la min.) e minori bemollizzate (specie il sol bem. min. d'apertura e chiusura, il do min. e il re min.) e quelle bemollizzate in genere (tre La bem. magg. e un Fa magg.), con un effetto di arioso e intenso lirismo che certi spunti di scoperta drammaticità hanno la funzione di variare ma non di contraddire. E l'organico strumentale è quello tipico del Rossini operista, per esempio di opere veneziane come *Tancredi* (che vuole due corni e ignora i tromboni), romane come *La Cenerentola* (*idem*), parigine come *Le siège de Corinthe* (tamburo, grancassa e cassa rullante in più). La *Norma* di Bellini, data l'anno della prima versione, ha lo stesso organico orchestrale dello *Stabat Mater* con l'aggiunta di grancassa, piatti e arpa, mentre il *Nabucco* di Verdi, dato l'anno della seconda versione, aggiunge solo il cimbasso.

6. Per una lettura a metà

Una trentina di battute strumentali avvia l'introduzione, un lungo Andantino moderato in sol min. e 6/8: quasi inapparente, il tema prende le mosse dai violoncelli e fagotti che ascendono e arpeggiano in Pianissimo ma presto si arricchisce dell'oboe, del clarinetto e del flauto; sottovoce, ecco poi il coro in falso canone, che canta dal basso

all'alto la prima strofa, *Stabat Mater*, subito insistendo sull'aggettivo «dolorosa», poi scoppiando in Fortissimo con ben sette Re unisoni sulle drammatiche parole «dum pendebat Filius» (il tetrametro trocaico catalettico, sette sillabe meritevoli appunto di sette note), generalmente adottando uno stile che è polifonico ma rimane omoritmico e paritario ancorché venato di cromatismi. Quindi è il tenore a prender campo, cantando una sorta di arietta sopra un ritmo già sentito nell'introduzione orchestrale, ma la chiusa spetta nuovamente al coro che pronunciando e ripronunciando la parola «Filius» non sa evitare di inasprirla di una forte dissonanza e alla fine si permette anche un veloce crescendo. In sostanza, è un'introduzione sommessa, dolente, sgomenta, degna di affiancarsi alla famosa e sconvolgente "scena delle tenebre" che s'insinua nella biblica *grandeur* di *Mosè in Egitto* (e quindi dell'infrancosato *Moïse et Pharaon*).

Lunga tre strofe, l'aria del tenore è lanciata, cabalettistica, vibrante di teatralità; e davvero questo Allegretto maestoso in La bem. magg. che lamenta *Cuius animam* è stato e seguita a essere il bersaglio, il magnifico bersaglio di una non irragionevole critica purista, che ben conosce e reclama le distinzioni fra musica sacra e musica profana, stile da chiesa e stile da scena (nonché da camera), melodia religiosa e melodia operistica. Nonostante le frequenti ripetizioni verbali e sonore, la forma è quella tripartita, con daccapo musicale (*Cuius animam* e *Quae morebat* in maggiore) attorno a un centro (*O quam tristis* in minore); ma la pressione che i segni di sforzando operano in Forte sulla parola «gladius», finale della prima strofa e suo sospirato soggetto sintattico, dovrebbe essere in grado di svelare o quanto meno suggerire la presenza di una drammaticità generale, non necessariamente teatrale, anche al resto del numero. Cabaletta, questo *Cuius animam*? gemella forse di «Corriam, voliam», la cabaletta tenorile di *Guglielmo Tell*? basta che il tempo non diventi Allegro,

che il fraseggio rimanga quello richiesto di “piano legato” e che l’accento martellante eviti ogni tono di superficiale esuberanza perché il pezzo rientri nei ranghi di una musicalità espressiva sovrastilistica, dunque certamente anche religiosa. O non è vero che l’andamento puntato, ascendente, spigoloso, anche per ottave, ha un che di illustrativo, come di una spada che davvero colpisca, colpisca ancora, ferisca a fondo un povero corpo? se poi la spada, il famoso *gladius*, arriva dopo, anzi alla fine, tanto meglio, volendo dire che la sua azione micidiale è descritta prima dalla musica e poi dalle parole. Al tribunale dell’opera, viceversa, un pubblico ministero con qualche paraocchi potrebbe ricordare con efficacia i nomi dei primi tenori che cantarono lo *Stabat Mater*, due signori dell’acuto come il sardo Mario e il russo Ivanov, cui alla fine del brano, sulla parole «incliti», è destinato un improvviso Re bem. acuto (fra l’altro dopo il vezzo di un gruppetto).

Non immerde di primedonne spesso cantanti a due voci come Amenaide e Tancredi, per esempio, o Semiramide e Arsace, il duetto femminile che si chiede *Quis est homo* vanta una melodia liquida, cantabile, scorrente sull’andamento inquieto di un’orchestra particolarmente fitta di suoni brevi eppure sillabica, composta, nobile, dove il Largo in Mi magg. per quattro corni e archi dell’esordio suona prima come «momento di contemplazione, attimo di trascendenza dal terreno» e poi come «risveglio alla realtà umana della tragedia, dallo scatto fortissimo di tutta l’orchestra in una fulminea cadenza cromatica ascendente» (Rognoni). La cadenza finale trilla due volte, per due voci che procedendo a una terza di distanza s’appellano alla più tipica scrittura belcantistica, ma in fondo la parte della seconda voce è un po’ più fitta di quella della prima: come già nel Settecento accadeva tra il timbro chiaro di Francesca Cuzzoni e il timbro scuro di Faustina Bordoni, non c’è nessuna ragione per “passeggiare” o “colorire” di più il canto più

acuto; e senza dubbio (anche se certo non solo per questo), qui Rossini preferisce ricordare Händel, il famoso benefattore delle due dive e rivali citate, che presagire Verdi. Sfogate le signore, ecco un altro signore. L’aria del basso piange *Pro peccatis* con un Allegretto maestoso in la min.-La magg. che comincia sopra un rullo di timpani alternato ad archi e sale verso un accordo tenuto di legni e ottoni: non immemori di certa ritmica barocca, per esempio haendeliana, le due strofe si dilatano in quattro particelle di cui ogni seconda ripete il testo della prima cambiando melodia e modo, mentre il metro somiglia molto a quello del *Cuius animam* (soltanto, ma significativamente, passando da 4/4 e 3/4). E anche ogni prima strofa, così insistentemente puntata, ha qualcosa dell’aria del tenore, scattante e ascendente com’è (sebbene poi anche discendente).

Il quinto numero della composizione è particolarmente originale. Aperto sul minore e chiuso sul maggiore, *Eja Mater* si definisce coro per voci sole e recitativo per basso, ma intanto il solista si guarda bene da “recitare” e tende piuttosto a fraseggiare e declamare in arioso; e poi l’assieme è tale da cambiare e alternare andamenti, ritmi, tonalità con notevole disinvoltura: di seguito Andante mosso in re min. e tempo perfetto, Allegretto moderato in Do magg. e 6/8 (con singolari intervalli di settima, ottava e decima in giù), Andante come prima, Adagio in Fa magg. sulla finale «ut sibi complaceam» («sibi», un dativo di pronomi di terza persona che nel latino classico sarebbe «ei»), Allegretto come prima, Andante come prima, Adagio come prima. Innegabile l’espressione delle parole «in á-/mandó / Chri-stúm / De-úm», con repentine e giambiche discese d’ottava.

7. Santa Madre così sia

Il quartetto *Sancta Mater* si estende su cinque strofe, quasi per dare agio a ogni voce di esprimersi senza sacrificarsi. In successione attaccano il tenore, il primo soprano, il basso, il secondo soprano (solo il tenore canta

da solo, tuttavia, le voci successive lasciandosi tutte scortare da una precedente e non tacente), e quando il basso riprende il primo tema solo allora ha luogo il quartetto vero e proprio, una sovrapposizione di voci ora abbastanza mossa e ora disciplinata nella verticalità dell'armonia. Neanche questo tema va esente da rimbrotti per la sua scorrevolezza operistica, e certo il contrappunto severo di Padre Martini, maestro di Mattei maestro di Rossini, è fuggito chissà dove, in questo brano assai più centrifugo che fugato. Vero è, in linea di massima, che la vena classicistica dell'autore non indulge mai a una drammaticità materialmente realistica, ma a ben vedere non è impossibile che ancora una volta l'autore si sia lasciato conquistare dal prosieguo del testo sequenziale, che discorre di *flere, condolere e plangere* (cioè lacrimare, lamentare assieme, piangere forte). E che a tanto abbia reagito sciogliendosi nella commossa, gentile, melodiosa fluenza di un autentico belcanto ristoratore, anche grazie al rotondo *La bem. magg.* che intona l'Allegretto moderato, è solo un vanto dell'eterna, inossidabile cantabilità italiana. Troppo a lungo dimesso, il secondo o mezzo soprano reclama due strofe, *Fac ut portem* e *Fac me plagis* cantando nientemeno che una cavatina, un Andante grazioso in 6/8 modulato dal minore (do diesis) al relativo maggiore (Mi). Ancora tripartita ne è la forma, e doppia la tematica, ma nella conferma dell'antichissima forma *aba* succede che il secondo *a* abbia le parole di *b* e la melodia del primo *a*. Notevole poi l'incedere giambico, «*fac út portém*» e così via a costo di travolgere il povero latino; singolare l'intervallicistica, che si diletta anche di una nona e una dodicesima; classica l'estensione, dal Si grave al Sol diesis acuto (fatta salva la corona prefinale e la sua facoltà d'improvvisare). E la dicitura? cavatina, stavolta, dovrebbe significare soltanto piccola cavata, breve pezzo che mette in luce le virtù solistiche di una voce già sentita in assieme. La terzultima e la penultima strofa di que-

sto *Stabat Mater* spettano al soprano (con coro), che sullo squillo ancora puntato degli ottoni attacca *Inflammatu et accensus* in alto e in Forte, con tutta l'enfasi, la gagliardia permessa a un deciso Andante maestoso solistico-corale teso, col tempo, a salire dal minore (do) all'omologo maggiore (Do). Se il coro ripete, varia e compatta l'accordalità fino a portarla all'unisono, pur ricamando instabili terzine il soprano vibra sul trillo cresciuto (quattro trilli due volte) e sale al Do acutissimo. Teatro, scena, musica, dramma, melodramma? tutto ciò, giacché il testo ormai prega per l'umanità intera, alla Vergine chiedendo di far valere la morte del Figlio come pegno per l'assoluzione al giorno del Giudizio. Al che le trombe non possono mancare, dall'antico Carissimi a tutti i *Requiem* possibili.

Ad avviarsi verso la fine sia la tradizione a cappella, lo *stylus antiquus* esaltato dai maestri del Rinascimento, del Barocco, del Classicismo (qui Carli Ballola cita alcuni "spiriti magni" come Monteverdi e Cherubini). Il secondo quartetto, l'Andante in sol min. *Quando corpus morietur*, canta una melodia dura, accidentata, cromatica, e si sviluppa canonicamente prima isolando il basso, poi accoppiando al basso il mezzosoprano e il tenore, quindi aggiungendo il soprano e infine raccogliendo l'intera campitura a quattro fra l'altro nei registri centrali. Così il primo soprano, che era stato l'ultima voce a intervenire, sarà anche l'ultima a pronunciare il testo, per questo indaffarandosi a pronunciare tutto sopra i lenti vocalizzi del mezzosoprano e del tenore mentre il basso tiene il pedale della dominante per quasi sette battute. Ma intanto il pezzo ha raggiunto «una purezza trascendente qualsiasi modello e considerazione di gusto e di stile» ed è diventato «una delle aperture più profonde dell'animo rossiniano, dopo la rinuncia operistica» (Rognoni).

Di finire davvero, nel regime sacro, è capace solo un *Amen*. In *sempiterna saecula* canta il coro finale, grande Allegro in sol min. (come

l'Andante iniziale) che mette in ordine le quattro voci e le muove, sollecita, interseca, letteralmente mette in "fuga" sopra un profluvio di crome e talora semicrome centrali uniformi, vocalizzate, quasi medievali. È più cauto l'Andante moderato dell'*Amen* vero e proprio, in 6/8, mentre è in Animato che risuona il primo tempo floridamente ripreso. Senza tuttavia che la ricchezza della scrittura esiga d'alzarsi al modo maggiore: no, oltre

che lasciando affiorare alcuni spunti tematici iniziali lo *Stabat Mater* di Rossini finisce nella classica misura del modo minore e dello stile contrappuntistico, con lo stesso senso di carattere e la stessa cifra di scrittura con cui era cominciato, appagandosi di aver schiarito queste ombre, e quanto! con la vivacità melodica, ritmica, solistica e, perché no? melodrammatica di certe parti mediane.

Appendice

Partizione musicale e volgarizzamento

Il 1° febbraio del 1843 Rossini e lo *Stabat Mater* visitarono la natia Pesaro, per beneficenza come già a Bologna. Per l'occasione furono stampate la *Partizione musicale* e il *Volgarizzamento* di Giovanni Marchetti, cioè il testo latino "spartito" ovvero suddiviso nelle sue parti e la traduzione italiana, che si ristampano qui per comodità di lettura e di ascolto (una prima edizione bolognese del fascicolo in 1100 esemplari era andata a ruba).

I. Introduzione

Stabat Mater dolorosa

Juxta Crucem lacrymosa

Dum pendebat Filius.

Stava immersa in doglia e in pianto

La pia Madre al Figlio accanto

Mentre il Figlio agonizzò.

II. Aria per tenore

Cujus animam gementem,

Contristatam et dolentem

Pertransivit gladius.

Di Maria l'anima afflitta,

Gemebonda, derelitta,

Una spada trapassò.

O quam tristis et afflicta

Fuit illa benedicta

Mater unigeniti!

Come trista ed infelice

Fu la santa Genitrice

Dell'unigeno Figliuol!

Quae moerebat et dolebat,

Et tremebat dum videbat

Nati poenas inclyti.

Oh quai gemiti traeva

Quando aggiunta in Lui vedea

Pena a pena, e duolo a duol!

III. Duetto per soprano e contralto

Quis est homo, qui non fleret,

Matrem Christi si videret

In tanto supplicio?

Quis non posset contristari

Piam Matrem contemplari

Dolentem cum Filio?

Qual crudel mirar potria

Tanta ambascia di Maria

Senza lagrime e sospir?

Chi potria con fermo ciglio

Contemplar la Madre e il Figlio

A un medesimo martir?

IV. Aria per basso

Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis,
Et flagellis subditum.

Per gli error di noi rubelli
Star Gesù sotto i flagelli,
Fra' tormenti vide star.

Vidit suum dulcem natum
Moriendo desolatum,
Dum emisit spiritum.

Vide il Figlio suo diletto,
Lacerato il molle petto,
L'egro spirito esalar.

V. Coro per sole voci e recitativo per basso

Eja Mater fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, un tecum lugeam.

O Maria, fonte d'amore,
Provar fammi il tuo dolore,
Fammi piangere con te.

Fac, ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.

Fa che accendasi il cor mio,
Ch'arda tutto dell'Uom Dio,
Tal che pago Ei sia di me.

VI. Quartetto

Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Delle man, del sen, de' piedi
Tu le piaghe a me concedi,
Tu le stampa in questo cor.

Tui nati vulnerati,
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide.

Del tuo figlio, che il mio bene
Ricomprò per tante pene,
Fammi parte nel dolor.

Fac ut tecum pie flere,
Crucifixo condolere
Donec ego vixero.

Io sia teco, o Madre, afflitto,
Io con Cristo sia trafitto
Sino all'ultimo mio dì.

Juxta Crucem tecum stare,
Et me tibi sociare
In planctu desidero.

Starmi sempre io con te voglio,
Tuo compagno nel cordoglio,
Presso al tronco ov' Ei morì.

Virgo Virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.

Fra le Vergini o preclara,
Non mostrarti al prego avara,
Fammi teco lacrimar.

VII. Cavatina per contralto

Fac ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem,
Et plagas recolare.

Di Gesù fa mia la sorte,
Fa ch'io senta in me sua morte,
Di sua morte al rimembar.

Fac me plagis vulnerari,
Fac me Cruce inebriari,
Ob amorem Filii.

Dona a me lo strazio atroce,
M'innamora della Croce
E del sangue di Gesù.

VIII. *Aria per soprano e coro*

Inflammatu et accenu,
Per te, Virgo, sim defenu
In die Iudicii.

Come a noi verrà l'Etenu
Giudicante, dell'inferno
Scampo al foco mi sii Tu.

Fac me Cruce custodiri,
Morte Christi praemuniri,
Confoveri gratia.

Sieno a me custodi e scorte
Quella Croce e quella Morte,
Porga man la Grazia a me.

IX. *Quartetto a sole voci*

Quando corpus morietur,
Fac, ut animae donetur
Paradisi gloria.

Quando il corpo egro si muoja,
Nella gloria nella gioia
Venga l'anima con Te.

X. *Coro finale*

In sempiterna saecula Amen.

SIMONE ZACCHINI

La musica corale di Friedrich Nietzsche. L'ambiente culturale e l'Oratorio di Natale (1860-1861)

1. *L'università di Halle*

Una ricerca sulla musica corale e religiosa composta da Friedrich Nietzsche nei suoi anni giovanili, per quanto circoscritta possa essere, deve necessariamente confrontarsi con alcuni temi molto ampi quali l'educazione cristiana ricevuta, il pietismo romantico prussiano, persistenti elementi del tardo illuminismo, il rapporto tra musica e luteranesimo. E qualsiasi ricostruzione, anche sommaria, deve partire dall'università di Halle e da quella facoltà di Teologia dove studiarono il padre di Friedrich, Carl Ludwig Nietzsche; il rettore di un istituto privato che Nietzsche aveva frequentato a Naumburg, Carl Moritz Weber; il suo tutore al tempo del liceo di Pforta, Robert Buddensieg, e molti altri amici, maestri e conoscenti della cerchia della sua fanciullezza.

Quando Carl Ludwig Nietzsche entra ad Halle, la situazione culturale è molto vivace e complessa e centrata sull'infinito dibattito tra razionalisti e pietisti. Fin dalla sua fondazione (1694) ad opera del padre del pietismo Philipp Jacob Spener, il contrasto tra *ragione* e *fede* era sempre stato un tema centrale, animato già dai primi due grandi protagonisti: Hermann Francke, chiamato direttamente da Spener ad insegnare teologia, e Christian Wolff, rappresentante di spicco del razionalismo illuminato tedesco¹.

La vicenda tra Franke e Wolff riassume la storia dell'Università e delle stagioni culturali in Prussia². Fino a metà Settecento il pietismo fu la corrente dominante, intrecciata politicamente con la formazione dello stato assoluto ad opera di Federico Gugliel-

mo I che, affascinato e impressionato dalla disciplina e dell'educazione pietista, non solo concederà loro numerosi privilegi, ma ne favorirà l'ingresso in tutti i posti chiave dello stato³. Solo con Federico II il Grande si attenuerà il primato del pietismo, grazie ad una politica culturale filofrancese e illuminista. All'epoca di Carl Ludwig Nietzsche, negli anni trenta dell'Ottocento, la facoltà di teologia era ancora suddivisa sostanzialmente in queste due correnti: un persistente razionalismo illuminista, ormai molto devitalizzato, e il pietismo ottocentesco, rappresentato dalla figura di Friedrich August Tholuck, personaggio di primo piano nel panorama accademico prussiano dell'epoca. L'educazione di Friedrich Nietzsche deriva da quest'ultima corrente, da un'idea del cristianesimo come una "questione di cuore", da un primato dell'interiorità rispetto a qualsiasi razionalizzazione, da un assoluto valore della prassi musicale.

2. *La scoperta della musica*

Nel piccolo Nietzsche, l'incontro con la musica avviene entro trame educative proprie della tradizione della *Hausmusik*, quando il padre Carl Ludwig Nietzsche si sedeva al pianoforte ed improvvisava. Si tratta di un elemento che sembra dare un senso quasi religioso alla musica: per Nietzsche sarà sempre legata a vissuti forti, quasi sacri. Pur essendo sostanzialmente un autodidatta, alla fine del 1856 è già in grado di suonare l'op. 79 di Beethoven e varie trascrizioni dalle sinfonie di Haydn. Nel 1858, per Natale, si fa donare «estratti per pianoforte del *Requiem* [di Mozart] e della *Creazione* di

¹ Cfr. H. Freydank, *Die Universität Halle, Ihre Anstalten, Institute und Kliniken, Stadt und Umgebung*, Lindner, Düsseldorf 1928, p. 10.

² Cfr. W. Schrader, *Geschichte der Friedrichs-Universität zu Halle*, 2 voll., Ferd. Dummlers Verlagsbuchhandlung, Berlin 1894.

³ Cfr. M. Fulbrook, *Piety and Politics. Religion anche the Rise of Absolutism in England, Württemberg and Prussia*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 168 e ss.

Haydn»⁴ mentre poco dopo si fa spedire gli «studi di Cramer. Altrimenti disimparo tutto e perdo l'esercizio»⁵ cioè un libro di tecnica pianistica di medio livello che consiglierà poi anche alla sorella: «questi, anche se non sono facili, specialmente per i principianti, tuttavia, una volta imparati, ricompensano la fatica molto di più degli studi di Czerny»⁶. L'idea di comporre viene a Nietzsche in una data precisa, il 25 maggio 1854, giorno dell'Ascensione⁷. Il piccolo Fritz, come veniva familiarmente chiamato in casa, non ha ancora compiuto dieci anni e si trova alle celebrazioni nella chiesa di St. Wenzel, dove sente l'Alleluja dal *Messia* di Haendel. Più tardi ricorderà:

Mi sentivo spinto a unirmi al canto, che mi sembrava il coro di giubilo degli angeli accompagnanti con la loro voce l'ascesa di Gesù Cristo in cielo. Presi subito la ferma decisione di comporre qualcosa di simile. Al ritorno dalla chiesa mi misi subito al lavoro, e a ogni nuovo accordo che facevo risuonare provavo una gioia infantile⁸.

Seguendo questo racconto si comprende meglio anche il senso di una breve riflessione di Nietzsche, del 1858, intitolata *Sulla musica*, la cui convinzione principale è quella che «Dio ci ha dato la musica *in primo luogo* per indirizzarci verso l'alto». La musica, cioè, pur avendo anche effetti secondari, può infatti «elevare, può scherzare, sa rallegrarci, sa ammansire l'animo più rozzo con la dolcezza delle sue note melanconiche», ha tuttavia come «suo compito principale

[...] guidare i nostri pensieri verso l'alto, così da elevarci, da toccarci nel profondo». Da questa premessa deriva direttamente anche l'esigenza dell'intelligibilità e della chiarezza della musica che trova soprattutto nel canto il mezzo più appropriato per innalzare lo spirito «verso il Bene e la Verità». Proprio per questo, sono da bandire tutti quei «compositori moderni [che] si sforzano di scrivere oscuramente». Se così le «uniche colonne» della musica sono Beethoven, Bach, Schubert, Mendelssohn, Haydn e Mozart, il riferimento negativo è per il giovane Nietzsche «soprattutto questa cosiddetta "musica del futuro" di un Liszt o di un Berlioz [che] si studia di proporre i brani più stravaganti possibili»⁹.

Per afferrare fino in fondo queste giovanili osservazioni e sottolineare il ruolo che la musica religiosa ha esercitato in questi primi anni della sua vita, occorre fare brevemente una panoramica sull'eredità ottocentesca del pietismo, ovvero i cosiddetti movimenti di risveglio (*Erweckungsbewegung*). Sorgono nella Germania centrale e settentrionale (Sassonia, Turingia, Slesia, Prussia occidentale ed orientale) durante l'occupazione napoleonica e fioriscono dopo la cacciata dell'invasore francese. In particolare il risveglio luterano, in quest'area della Germania, si coniuga inscindibilmente alla musica, che diventa così il veicolo di una nuova rinascita della spiritualità. Siamo negli anni che aprono il romanticismo e nell'epoca delle numerose «riscoperte» musicali che lo hanno animato, in particolare Haendel e Palestrina, prima ancora che Johann Sebastian Bach: musica e religione non possono dunque essere scissi da questa stagione.

Sui due primi nomi è importante spendere qualche parola, essendo cruciali nella formazione musicale di Nietzsche. Halle, di nuovo, è la città simbolo dell'infanzia di Nietzsche perché Halle, oltre il luogo dove hanno studiato tutti i suoi educatori, è an-

⁴ F. Nietzsche, *Epistolario*, n. 38, p. 33 (lettera del 28 novembre 1858).

⁵ F. Nietzsche, *Epistolario*, n. 50, p. 43 (lettera di poco prima del 27 gennaio 1859).

⁶ F. Nietzsche, *Epistolario*, n. 63, p. 57 (lettera forse del 3 aprile 1859).

⁷ Tutte le composizioni di Nietzsche sono state curate nell'edizione critica da C.P. Janz, in F. Nietzsche, *Der Musikalische Nachlaß*, Bärenreiter, Basel 1977.

⁸ *Opere*, vol. I, t. I, p. 22.

⁹ Tutti i passi citati da: *Opere*, vol. I, t. I, pp. 41-42.

che il centro della riscoperta di Haendel. Concerti dedicati alle musiche di Haendel vengono promossi da Daniel Gottlob Turk (1750-1813), cantore alla Ulrichskirche di Halle, organista alla Marktkirche, sempre ad Halle e infine professore di musica all'università dal 1779. In questa veste, a partire dai primi anni dell'Ottocento, organizza intrattenimenti musicali e le prime regolari esecuzioni degli oratori di Haendel¹⁰, influenzando molto il riferimento pietista per eccellenza del tempo, cioè il teologo Tholuck, già citato in precedenza.

La riscoperta di Palestrina, invece, parte da Berlino ma si inserisce comunque nel solco dei movimenti di risveglio nell'area prussiana. A Berlino operava Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), nato a Königsberg da una famiglia di musicisti ed inizialmente indirizzato verso la filosofia da Kant stesso. Di lui ci interessa, in questa sede, un viaggio in Italia, compiuto nel 1783, dove scoprì Palestrina, portando le sue messe in terra tedesca. Quando si parla di riscoperta di Bach, la più celebre e importante delle riscoperte romantiche, occorre tener sempre presente questo vivace retroterra culturale e il contesto religioso entro cui si inserisce¹¹, un contesto che influenzerà non solo Nietzsche ma, come detto, tutto il romanticismo tedesco.

3. Le composizioni religiose e l'Oratorio di Natale.

Un primo esperimento di composizione di musica corale, in Nietzsche, risale agli anni 1858-59. Si tratta di un frammento a quattro parti, *Es zieht ein stiller Engel*; segue un tentativo di mottetto sulla melodia *Jesu meine Zuversicht* e un ulteriore abbozzo dal titolo

Aus der Tiefe rufe ich. Più raffinato, invece, il *Miserere* quintetto vocale a cappella datato 4 luglio 1860.

L'attenzione per le forme della musica religiosa trova nel progetto e negli schizzi per una *Messa* il suo punto culminante. Un vasto programma compositivo, qui, tiene impegnato il giovane Nietzsche per molti mesi, probabilmente dal dicembre 1859 al luglio del 1860. La versione attuale dei frammenti della *Messa*, lo dichiara lo stesso Janz che l'ha curata, è una supposizione basata sui riferimenti che via via emergono dal diario e dalle lettere; la sua redazione, infatti, oltre che controversa, è carente anche di un unico ed organico piano di lavoro. Essa consta di 23 brani fra momenti orchestrali, corali e solistici. Dopo una lunga introduzione per orchestra, il coro presenta un abbozzo di *Kyrie*, ripetuto anche in seguito con tema variato, quindi il *Gloria* ed altri frammenti orchestrali, una *Ouverture* per orchestra con un progettato ingresso del coro, l'*Agnus Dei* non concluso, di nuovo un frammento di *Kyrie*, un breve episodio strumentale con pianoforte e l'unico brano concluso della *Messa*, il *Requiem*. Conclude il *Lacrimosa* come quartetto solista, ma mancante delle due voci maschili.

Più completo ed interessante, invece, è l'*Oratorio di Natale*. Progettato nell'estate del 1860, Nietzsche stende le prime due parti tra agosto e ottobre¹². Il tema è il Natale e il modello sono gli oratori di Haydn. Siamo ancora, almeno nelle intenzioni, nel pieno di un mondo che, nonostante diverse fasi più o meno critiche, si regge sui binari della tradizione familiare e religiosa. Quando inizia a comporre il suo oratorio, Nietzsche è convinto che «l'oratorio occupi nel suo genere

¹⁰ Cfr., su questo, W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Max Niemeyer, Halle 1942.

¹¹ Fu Zelter a creare i presupposti, con Mendelssohn, della Bach Renaissance. Erano affiancati anche da un critico musicale, Adolf Marx, editore della *Allgemeine Musikalische Zeitung*. L'esecuzione della *Passione secondo Matteo* fu ad opera di Mendelssohn (11 e 21 marzo 1829), che già conosceva la partitura dal 1823, grazie alla nonna che collezionava manoscritti di Bach.

¹² La prima parte, secondo la ricostruzione di Janz, è *Einleitung und Chor "Hüter ist die Nacht bald hin"*. Inizia con sonorità misteriose, scure e nostalgiche da parte del pianoforte, al quale «in mancanza di una vera e propria voce narrante (*l'historicus*), da tessuto connettivo fra le diverse parti cantate dell'Oratorio, evocando, commentando e simboleggiando gli eventi che vi accadono», M. Berrini, *Il Weihnachtsoratorium di Friedrich Nietzsche*, in «Civiltà musicale» (2000), 41, XV, p. 108; la seconda è formata da *Hirtenchor, Sternewartung, Gesang des Mohren, Instrumentalstück*.

un posto superiore a quello dell'opera». Nell'oratorio vi è «una semplicità grandiosa, e tale anzi deve essere, come musica che eleva lo spirito e lo eleva precisamente in senso rigorosamente religioso»¹³.

Dalle lettere di questo periodo si evince con chiarezza che Nietzsche non ha, tra i suoi modelli ispiratori iniziali, il *Weihnachtatorium* di J. S. Bach. La celebre pagina bachiana, infatti, viene consigliata da Gustav Krug, un amico musicista, a Nietzsche in una lettera di fine novembre 1860, dopo averla sentita ad un concerto a Lipsia. Krug gli consiglia infatti di prendere spunto da Bach per i testi, la scelta dei quali doveva essere un problema non piccolo. Ed è fatale che lo sia stato essendo l'oratorio libero e strutturato narrativamente, senza obblighi liturgici come è invece la messa. Il 3 dicembre 1860 chiede come regalo di Natale, alla madre, il *Libro dei Cantici*, «ove sono contenuti tutti i cantici nella loro forma originaria» e sottolinea: «inoltre ne ho assoluto bisogno anche per un altro scopo, che ora però non posso rivelarti»¹⁴; vi si può intuire tra le righe la difficoltà sopra richiamata circa la lavorazione della composizione. E a dicembre risale la terza parte, composta da *Chorsätze "Gebenedeit" und "Einen Propheten"*.

Tra gennaio e marzo del 1861 si registrano alcuni importanti eventi, decisivi se letti alla luce della sua successiva biografia. Come visto, la musica religiosa per Nietzsche non è mero accompagnamento al testo e il suo svolgimento lo distingue nettamente dall'opera, che invece segue il percorso inverso. Soprattutto per salvaguardare l'unità narrativa, l'Oratorio non deve essere frammentato in piccoli pezzi, come invece sono le arie nell'opera: «Sono perciò convinto che l'insieme debba suddividersi in ben poche parti, tuttavia più ampie, legate al succedere degli avvenimenti e dotate di un carattere

assolutamente unitario»¹⁵. Questa unitarietà, semplicità linguistica ed intelligibilità, che sono più programmatiche che poi realmente svolte da Nietzsche nel suo Oratorio, fanno parte di un'estetica religiosa che richiama Palestrina e che evoca la perfezione formale e stilistica della polifonia cattolica del Cinquecento. Nietzsche le considera come uno specchio sonoro assoluto di un divino pensato fuori da ogni confessione.

Ma qualcosa stava cambiando nell'esistenza di questo giovane inquieto. Una certa insofferenza si registra durante le vacanze pasquali (marzo 1861). Deve sicuramente essere incorsa qualche discussione con la madre se scrive: «ho anch'io l'impressione che le feste pasquali, altrimenti così belle, siano state turbate e offuscate da quegli spiacevoli incidenti e, ogni qual volta ci penso, soffro profondamente per averti tanto rattristato»¹⁶. Continua, del resto, senza troppo convinzione, la composizione di parti sempre più sconnesse dell'Oratorio. Una più volte ripresa e risistemata *Mariae Verkündigung*, con diverse versioni, una delle quali con una fuga finale, lo occupano tra gennaio e maggio del 1861.

Altri segni di un interesse che inizia a guardare fuori dal mondo religioso tedesco li possiamo cogliere in un elaborato che risale al 24 marzo di quell'anno, intitolato *Die Kinderheit der Völker*, e, un mese dopo circa, la traduzione di *Sechs serbische Volkslieder*. Di lì a poco abbandonerà del tutto l'Oratorio per dedicarsi completamente ad un vasto progetto di un poema sinfonico sulle vicende, più mitiche che storiche, della saga di Ermanarico, re ed eroe dei Goti che preferì darsi la morte piuttosto che soccombere ad Attila, e sull'esempio musicale dell'*Hungaria* di quel Listz che pochi anni prima aveva bandito dalla musica. Un repentino ingresso nel mondo barbarico e pagano del medioe-

¹³ F. Nietzsche, *Epistolario*, n. 203, pp. 136-139 (lettera del 14 gennaio 1861).

¹⁴ F. Nietzsche, *Epistolario*, n. 197, pp. 132-133 (lettera del 3 dicembre 1860).

¹⁵ F. Nietzsche, *Epistolario*, n. 203, pp. 136-139 (lettera del 14 gennaio 1861).

¹⁶ F. Nietzsche, *Epistolario*, n. 230, pp. 153-154 (lettera dell'aprile 1861).

vo germanico, dunque, e un mutamento di gusti musicali quasi completo che trasporta Nietzsche dalla polifonia rinascimentale all'oscura foresta simbolica del romanticismo.

E infatti qualcosa era veramente successo: Nietzsche aveva sentito per la prima volta la musica di Wagner. Al marzo di quell'anno risale l'ascolto in riduzione per pianoforte del *Tristano e Isotta*, un'opera che lo proietterà immediatamente in un altro contesto culturale, separando i suoi vissuti musicali da quelli religiosi per sempre. Da questo momento in poi la musica religiosa lascia il posto a composizioni in stile romantico e il suo mondo spirituale sarà mutato per sempre; ma questo è un capitolo di una storia molto diversa. Si può concludere citando un passo di *Ecce homo*, del 1888, ventisette anni dopo, quando scrive: «dal momento in cui apparve una trascrizione per pianoforte del *Tristano* - complimenti, signor Bülow! - divenni wagneriano»¹⁷.

¹⁷ F. Nietzsche, *Ecce homo*, Adelphi, Milano 1994, p. 46.

TAVOLA ROTONDA

“ I trent’anni della Feniarco”

Interventi di Carlo Pedini - Presidente della Fondazione Guido d’Arezzo, Piero Caraba Direttore Artistico della Fondazione Guido d’Arezzo, Sante Fornasier - Presidente della FENIARCO, Mauro Chiocci - già Vice Presidente della FENIARCO, Fernando Catacchini Presidente della Associazione Cori della Toscana. Moderatore: Claudio Santori

SANTORI - Buonasera, ho il vero piacere di aprire questa tavola rotonda che è il primo atto ufficiale del 62° Concorso Polifonico Guido d’Arezzo. È una tavola rotonda importante perché vuole celebrare il trentennale della costituzione della FENIARCO, la Federazione Nazionale che riunisce le associazioni corali regionali. Passo quindi subito la parola al M° Carlo Pedini, Presidente della Fondazione Guido d’Arezzo.

PEDINI - Essendo questa una tavola rotonda, l’idea era non tanto quella di ascoltare delle relazioni quanto di ascoltare il racconto di chi ha vissuto la nascita della FENIARCO e di chi ne ha poi continuato l’attività nel corso di questi trenta anni. Chi frequenta Arezzo sa bene quanto la Federazione sia importante per la vita e lo sviluppo di tutta l’attività corale amatoriale italiana e di come sia diventata un po’ la casa di tutti quelli che si occupano di cori in Italia. Il fatto che la FENIARCO sia nata amministrativamente ad Arezzo ci consente di avere un motivo in più per ricordare questa nascita: dico amministrativamente perché l’atto notarile fondativo venne siglato proprio qui in Arezzo trent’anni fa, nel gennaio 1984. È quindi con particolare piacere che do il benvenuto ai nostri ospiti che ci aiuteranno a raccontare questa storia.

SANTORI - Come ha ricordato il Presidente Pedini, la FENIARCO è nata ad Arezzo. Non è un mistero che in Italia la coralità negli anni passati non sia stata coltivata come in tanti altri Paesi anche molto meno sviluppa-

ti del nostro. L’importanza della presenza di un’organizzazione come la FENIARCO balza quindi subito in evidenza. Vorrei ricordare che grazie a FENIARCO, che se non ricordo male ha avuto fra i suoi presidenti anche Luciano Chailly, la coralità ha fatto in questi anni passi da gigante. Prima di passare la parola a Fernando Catacchini, Presidente dell’Associazione dei Cori della Toscana vorrei facesse un saluto il M° Piero Caraba, direttore di coro e direttore artistico della Fondazione Guido d’Arezzo, nonché fresco di nomina a direttore del Conservatorio di Perugia.

CARABA - In questa occasione vorrei parlare non tanto come direttore artistico della Fondazione quanto come direttore di coro. Se c’è una cosa che mi piace sottolineare riguardo all’importanza della FENIARCO, e che ripeto spesso ai coristi, è che la Federazione ci fa sentire meno soli: nel momento in cui si sente una condivisione di intenti, di fatiche, che c’è un’associazione regionale dei cori, quindi un’associazione nazionale che raggruppa quelle regionali, ci sentiamo consapevoli di non essere soli in questa passione cui dedichiamo tempo ed energie. Questo senso di appartenenza alla FENIARCO fa sì che ci sia un entusiasmo condiviso dove le finalità comuni diventino un’ulteriore motivo di entusiasmo. Per questo vedo nella FENIARCO, oltre che un importante strumento di aggiornamento dei direttori e informazione dei cori, un efficace motore di passione e condivisione collettiva. In un’e-

poca come la nostra dove la condivisione è a volte uno dei punti critici nella comunicazione, credo che un organismo che aiuti a condividere e moltiplicare questa passione sia un elemento fondamentale.

Il professor Santori passa quindi la parola a Fernando Catacchini Presidente dell'Associazione dei cori toscani.

CATACCHINI - Il mio primo contatto con FENIARCO avviene qui in Toscana, in occasione dell'Assemblea Nazionale ospitata dalla nostra Associazione regionale, nel 2000 a Siena, alla quale, nella mia qualità di Consigliere Regionale, ero stato invitato a partecipare per collaborare all'organizzazione dall'allora presidente Alfredo Palmieri.

A parte la bella riuscita di tale assemblea, nella quale noi toscani facemmo onore al nostro ruolo di padroni di casa offrendo un'ospitalità ed un'accoglienza di prim'ordine (anche aiutati dalla bellezza della città), ricordo perfettamente di essere rimasto colpito dai lavori assembleari che seguì con la massima attenzione seduto in silenzio a fianco del tavolo della segreteria. In particolare rimasi sorpreso, oltre che dalla quantità degli argomenti e delle manifestazioni o eventi in discussione, dalla qualità degli stessi e dalla modalità professionale con cui venivano trattati. Personalmente ero (ma forse lo eravamo tutti) certamente abituato a qualcosa di molto diverso. In quel frangente, oltre al presidente Fornasier, ho conosciuto tante belle persone delle quali ricordo in particolare i maestri Aldo Cicconofri e Domenico Cieri.

Dall'anno 2005, con la mia elezione a presidente regionale, mi onoro di essere membro dell'Assemblea Nazionale FENIARCO alla quale partecipo fattivamente e assiduamente da circa 10 anni. Devo riconoscere che, da allora, tra le tante attività regionali poste in essere, molte di queste sono scaturite da analoghe esperienze maturate nel "mondo FENIARCO" o indotte e facilitate da riconoscimenti o aperture normative,

dallo stesso ottenute, in favore delle attività delle singole regioni.

Ad esempio di quanto detto voglio citare il Protocollo d'Intesa sottoscritto da FENIARCO quale membro del Forum del Terzo Settore con il MIUR, attraverso il quale vengono finalmente riconosciute, legittimate e favorite le offerte formative relative a sperimentazioni corali presentate dalle nostre organizzazioni al mondo della scuola. L'Associazione cori della Toscana, avvalendosi di tale protocollo ha potuto entrare nelle scuole a testa alta, fare le proprie proposte formative da aggiungere ai POF e riuscire a realizzarne molte in numerose scuole toscane. La Toscana, inoltre, realizza con la propria federazione nazionale una specifica collaborazione a promozione delle attività corali nelle scuole e per i giovani: il Festival di Primavera. Questa manifestazione nazionale, unica del settore, si realizza qui in Toscana (dapprima a Follonica e oggi a Montecatini) su due weekend del mese di aprile ed è nata dalla collaborazione ACT/FENIARCO. La perfetta organizzazione sia artistica che logistica, delle quali FENIARCO ha sicuramente il maggior merito, unitamente alla nota accoglienza toscana ed alla bellezza del nostro territorio, hanno determinato una continua ascesa di partecipazioni (1500 studenti/coristi) un caloroso apprezzamento della manifestazione ed anche un po' di invidia da parte di altri.

Voglio però terminare qui questo breve contributo perché sentendomi io stesso e la Toscana intera FENIARCO e non "aderenti a FENIARCO", sarebbe come tesserci le lodi addosso.

Voglio invece concludere tessendo le lodi della Toscana e della lungimiranza di tutti coloro che mi hanno preceduto nel governo dell'Associazione regionale. Non a caso questo trentennale si festeggia oggi qui ad Arezzo. Voglio infatti ricordare e dare testimonianza di quanto la Toscana, allora guidata dal presidente Vittorino Moratti, sostenuto da un gruppo di cui facevano parte

Giancarlo Pagni, il prof. Giovanni Guazzone ed i maestri Fosco Corti e Piero Rossi, abbia dato e spinto affinché la federazione nazionale nascesse e prendesse forma. Infatti, alla prima riunione tenutasi a Trento il 24 e 25 aprile 1982, nella quale le 7 Associazioni regionali allora esistenti si costituirono in Conferenza Permanente, fanno seguito altre due assemblee tenutesi qui in Toscana: la prima del 4/5 giugno 1983 a Fivizzano (MS) e di poi quella del 24 agosto 1983 ad Arezzo. Quest'ultima, tenutasi presso la sala del Consiglio Provinciale di Arezzo durante i giorni del Concorso Polifonico Internazionale di quell'anno, determinò la nascita della FIARCO con la presidenza di Giorgio Cogoli. Infine, in una successiva riunione della neo costituita FIARCO tenutasi a Verona (per ospitalità dell'ASAC), venne approvato e registrato lo Statuto modificando la denominazione in FENIARCO.

Ho reperito tutte queste notizie attingendo all'archivio storico della nostra rivista regionale Diapason che nei suoi primi numeri 0,1,2 e 3 aveva dato ampia e minuziosa cronaca di tutto quanto anzidetto. Io allora ero solamente un corista di quel magnifico coro maschile che fu il "Coradini" e mi preoccupavo solamente di cantare ignorando tutto il resto; ecco, permettetemi una piccola nota, che oltre ad essere per me un piacevole ricordo, mi permette di rammentare due care persone che non ci sono più. In questa mia ricerca ho scoperto che quel 5 giugno 1983 a Fivizzano, c'ero anch'io perché il Gruppo Polifonico "Coradini", Fosco Corti e Arnoldo Foa' offrirono all'assemblea l'esecuzione della nota "Passione Secondo Giovanni" di Francesco Corteccia, partitura che era stata oggetto di una storica registrazione discografica con la Deutsche Grammophone.

Tutto ciò premesso: Buon Compleanno FENIARCO e tanti auguri per altri 30 anni di successi.

SANTORI - Non avevo dubbi che Catacchini ci rivelasse tanti particolari. Bene ha fatto a ricordare personaggi come Piero Rossi e so-

prattutto l'indimenticabile Fosco Corti che è stato un vulcano, un motore dell'attività musicale. La sua scomparsa precoce e inaspettata si è tramutata in un danno grave non solo per la vita corale della "Coradini" ma per tutta la città. Fra l'altro ha toccato un tasto sul quale voglio spendere una parola: la scuola. La partita giocata dalla musica nella scuola purtroppo (lo dico essendo stato in prima linea come Preside di un istituto superiore per vent'anni) sembra essere messa male, se non addirittura persa in quanto sembra che anche fra il corpo docente la musica non sia ritenuta importante ai fini della formazione culturale degli studenti. Nella mia scuola io ho tentato almeno tre volte di costituire un coro, ma mi sono sempre trovato nell'impossibilità di dare un compenso al direttore. Ma non sono mai riuscito ad ottenere dal collegio dei docenti la decisione di impiegare una parte delle poche risorse di cui disponevamo a vantaggio del coro scolastico. Forse perché ancora pochi ne capiscono l'importanza e, oserei dire, la necessità.

Ma vorrei ora dare la parola al M° Mauro Chiocci. Quando fu fondata la FENIARCO qui ad Arezzo, erano rappresentate poche regioni. Fra le prime ad aderire ci fu l'Umbria con l'ARCUM (L'Associazione Corale dei Cori dell'Umbria) di cui Mauro Chiocci è stato fondatore e Presidente per venticinque anni.

CHIOCCI - La mia è una elencazione cronologica di quanto è avvenuto dal 1984 in avanti per quanto ho vissuto direttamente anche per il ruolo di Vice Presidente di FENIARCO che ho ricoperto per 12 anni in due diversi mandati. Il mio ingresso in FENIARCO risale agli anni 80 quando nella frequentazione del Polifonico di Arezzo e del Concorso Seghizzi di Gorizia si incontravano personaggi, musicisti, direttori di coro, cori e organizzatori di vario genere che ovviamente ruotavano intorno a questi due grandi eventi musicali di fine estate (tra agosto e settembre). Era davvero un pullulare di idee, di menti lungi-

miranti che ogni volta che si incontravano, anche nelle scorribande eno-musicologiche del Collio o delle colline toscane, davano vita ad intense pagine della nostra storia della coralità italiana, coralità che finalmente cominciava a dare i suoi meritati frutti. La FENIARCO si inserisce negli anni 1983 e 1984 in questo panorama raggruppando le prime realtà regionali che già erano costituite. Basti pensare alle USCI (Unione Società Corali Italiane), emanazione dell'allora ENAL (ente soppresso nel 1978) e alle prime realtà associative regionali: Lombardia (Franco Monego), Veneto (Efrem Casagrande e Gianni Colussi), Friuli-Venezia Giulia (Luigi Paolin), Trentino (Giorgio Cogoli), Toscana (Giancarlo Pagni), Abruzzo (Enrico Summonte), Emilia Romagna (Giovanni Torre), Lazio (Domenico Cieri). La prima proposta di fondare un'associazione regionale in Umbria mi venne fatta a Gorizia, prima da Dino Stella (che sarà poi presidente della FENIARCO dal 1987 al 1999) e poi da Giorgio Cogoli (sarà il vice presidente dal 1985 al 1987) ad Arezzo. Siamo nel 1984. Nell'ottobre 1985 ospitai a Perugia l'Assemblea della FENIARCO e in quell'occasione, dove fu modificato lo statuto (depositato ad Arezzo nel 1984) alla presenza del Notaio Giuseppe Brunelli, furono eletti Vice Presidenti Luigi Paolin e Giorgio Cogoli e presidente Luciano Chailly quale musicista di chiara fama. Ma questa formula ardua purtroppo non sortì nulla in quanto l'incarico di presidente non venne mai ricoperto. Nel frattempo nel novembre 1985 a Perugia nasceva l'ARCUM, l'Associazione Regionale Cori dell'Umbria che già nel luglio 1986 a Clusone aderì alla FENIARCO. Nel Gennaio 1987, nell'assemblea di Bologna, vennero rinnovate le cariche della FENIARCO che dovevano avere un carattere veramente organizzativo e operativo: Dino Stella, presidente; Vittorino Moratti, vice presidente; Mauro Chiocci, vice presidente; Gianni Colussi, segretario nazionale. La Sede operativa era a Venezia/Mestre, in Via Castellana 44.

Questo team operativo riuscì nel periodo del mandato a dar vita ad alcune iniziative, ma soprattutto a incrementare le regioni aderenti. Per il sottoscritto il mandato fu rinnovato due volte fino al 1996: nel frattempo subentrò a Vittorino Moratti, scomparso prematuramente, Giovanni Torre. Ricordo le visite in Campania, Basilicata e Puglia: le innumerevoli manifestazioni alle quali ho partecipato in tutta Italia, da Nord a Sud. E ricordo l'ingresso, nel 1988, in EUROPA CANTAT della FENIARCO, fino a quel momento rappresentata da Luigi Paolin prima e Giorgio Cogoli poi. Quest'ultimo poi rimarrà all'interno della Federazione Europea come rappresentante dei Cori del Trentino. Ma ricordo anche le innumerevoli battaglie con la SIAE, per avere finalmente una convenzione nazionale e con l'ENPALS, con il famoso "certificato di agibilità permanente". Questa prima fase fu davvero difficile perché i contributi statali erano pochi. Dopo questo primo periodo (1987-1996) il sottoscritto esce dalla FENIARCO in qualità di membro del Consiglio di Presidenza. Nel 1999, subentra a Dino Stella, l'attuale presidente Sante Fornasier. Il mio rientro in FENIARCO avverrà per un mandato, dal 2005 al 2008, con interessanti progetti dedicati alla coralità italiana: il Coro Giovanile Italiano, dal 2004 al 2007 nelle città di Roma, Firenze, Assisi, Perugia, Torino, Fano, Pescara, Matera, (con i maestri Filippo Maria Bressan, Stojan Kuret, Nicola Conci) e quindi i Progetti APS, Coralmente, Cori Solidali, Musamichevolmente, Bilancio Sociale, InDirection, Festival di Primavera, Riva del Garda 2005, Follonica 2006 e 2007, Concorsi di Arezzo e Gorizia. In questo mandato il mio partner, è stato Pierfranco Semeraro. Concludo questa mia carrellata di avvenimenti, fatti e soprattutto personaggi che ho avuto il piacere di conoscere e di apprezzare (Efrem Casagrande, Luigi Paolin, Domenico Cieri e tanti altri), con la convinzione che da sempre la FENIARCO rappresenta le entità regionali, cioè le rispettive Associazioni

Regionali che sono a loro volta espressione della propria coralità territoriale.

Un grazie a coloro che mi hanno ospitato in questo incontro e nel concerto che seguirà oggi alla Chiesa di San Domenico nella certezza di aver dato il mio modesto contributo.

SANTORI - Il M° Chiocci come avete sentito è un po' la memoria storica della FENIARCO. Però ora è bene concludere con l'intervento del Presidente attuale, il M° Sante Fornasier. Sante Fornasier è un personaggio di assoluto spicco nel mondo della coralità, non soltanto italiana, ma internazionale essendo stato fino al 2012 Presidente di Europa Cantat, l'Associazione che in pratica riunisce tutto il mondo corale continentale. Chiediamo per questo a Sante Fornasier di illustrarci qual è la situazione attuale della FENIARCO .

FORNASIER - Intanto un grazie a tutti per aver avuto questa attenzione nei confronti di FENIARCO , che in fondo non è che la nostra coralità: tutti noi insomma! Quindi mi sento di esprimere non solo il mio personale ringraziamento, ma di interpretare anche quello che è il pensiero di tutti i cori nel ricordare qui, proprio in questa città d'arte, la nascita ufficiale che avvenne nell'84 all'Hotel Veltroni di Arezzo, registrata il 23 di gennaio. Così il 23 gennaio scorso abbiamo fatto il "FENIARCO Day" mutuando anche qualche modernità che i giovani ci suggeriscono e abbiamo iniziato le celebrazioni di questo trentennale. Ci sembrava giusto di ripercorrere anche un po' di storia: molte cose le ha dette Mauro Chiocci, altre ne ha dette Nando Catacchini, anche per capire da dove veniamo, quali sono stati i processi che ci hanno portato all'oggi, le cose positive fatte, anche le fatiche che abbiamo sostenuto. Sono andato così a rileggermi la storia, ho tirato fuori i verbali per ritrovare le Regioni che nell'84 diedero vita al progetto. Ed erano otto per la precisione: Abruzzo, Emilia, Friuli, Lazio, Lombardia, Toscana. Trentino e Veneto. Queste sono sta-

te le Regioni fondatrici e poi, via, via, sono venute le altre, per concludere il percorso nel 1999 con l'ingresso di Basilicata e Valle d'Aosta. Quindi nel '99 si completava la nostra "rete", una parola che oggi va un po' di moda, ma esprime un giusto concetto di un modo funzionale di fare "sistema" mettendo insieme esperienze e sinergie. Quando oggi parliamo di "criticità", "criticità" finanziaria ma non solo, anche criticità di prospettiva, dobbiamo chiederci dove vogliamo andare, dove ci vogliamo condurre. Così si avverte la necessità di un confronto, anche serrato, ma vivo, tonico, che pensi al futuro. Quindi nel '99 la Federazione assume la sua definizione. Poi da lì viene completando il ciclo di formazione grazie a quelli che ci hanno preceduto, Cogoli, Paolin, Dino Stella che hanno avuto l'intuizione di fare una Federazione per creare un senso di appartenenza. Ho apprezzato questo concetto nelle cose che avete detto. Io dico sempre che FENIARCO è un patrimonio di tutti: oggi abbiamo 2700 cori, quindi non è che stiamo poi tanto male. In questo mondo pieno di crisi io dico che la coralità si difende bene. Lasciamo stare per un momento l'aspetto economico e non guardiamo solo le negatività. Quando vado nel mondo istituzionale presento la nostra rappresentanza di 2700 cori come un patrimonio culturale di base inestimabile, che parte dai coristi, che è il popolo che crea una storia. Abbiamo poi anche storie che vengono da piccoli paesi, ma importanti perché portano i nostri valori in luoghi dove spesso la cultura ufficiale non arriva. Io, essendo friulano, penso sempre ad un paesino sperduto della Carnia che ha 500 anime e che ha un coro! Quello è un presidio culturale. Non è solo fare musica, quella è proprio cultura: è una cellula buona della società in cui viviamo. È una presenza culturale e sociale di grande rilievo. Di questo patrimonio - lo dico ai politici - abbiatene cura. Perché è una cosa che questo mondo ha saputo costruirsi, con passione, dedizione, mettendosi assieme e sapendo

fare “sistema”. E così, via, via FENIARCO è andata crescendo, abbiamo costruito molti percorsi: manifestazioni artistiche, grandi eventi, formazione per direttori, mondo dei giovani, la scuola, le convenzioni, le rappresentanze, Noi siamo accreditati al MIUR, al MIBAC, al Ministero del Lavoro, delle Politiche Sociali. Abbiamo le convenzioni con la SIAE, con l’ENPALS, le polizze assicurative. È un lavoro di sistema i cui benefici vanno direttamente agli associati. E poi ci sono la ricerca musicologica e le edizioni musicali. Noi quindici anni fa ci siamo detti: qui non c’è più un editore musicale nel nostro settore. Agli editori ormai non conviene più: Ricordi non lo fa più, Curci nemmeno. Quindi FENIARCO in qualche modo ha cercato di fare supplenza e oggi produce linee editoriali di grande qualità. Soprattutto con “Girocanto” abbiamo fornito un repertorio nuovo al mondo della scuola. Ed è stato un grande successo: siamo arrivati al n° 5 e continueremo. E poi la custodia delle tradizioni, non solo quelle popolari, ma anche della musica colta. Chi avrebbe mai salvato la grande polifonia rinascimentale? Non certo i cori istituzionali impegnati solo nella lirica. Noi non abbiamo un coro polifonico professionale pagato dallo Stato. E siamo stati la patria della polifonia. In qualche modo FENIARCO fa supplenza e difende i valori di questo patrimonio. Naturalmente il vostro concorso è stato uno dei primi esempi, seguito poi da Gorizia. Queste persone sono state lungimiranti a quel tempo a coltivare quelle intuizioni su un patrimonio da valorizzare. Bisognava però dar loro corpo e sistema: FENIARCO ha cercato di fare questo. C’è per questo il coordinamento delle attività: ci sono 22 associazioni regionali, dobbiamo pensare alle diverse mentalità, da quella di Bolzano a quella di Palermo. Pensate concretamente alla realtà: non è poi così facile mettere assieme queste “distanze”. Anche questo è un lavoro paziente, certosino, in cui si trova poi la sintesi. E devo dire che siamo sempre riusciti a trovare una

buona sintesi, a guardare in avanti.

E poi dobbiamo dire la nostra anche in campo europeo. Per questo il principio di base è sempre la qualità. Noi siamo degli amatori, ma con qualità professionale. Altrimenti restiamo “residuali”. E ci danno la mancia... e io non voglio per FENIARCO la mancia. Voglio un riconoscimento per quello che noi sappiamo fare, per i valori che viviamo e per quello che diamo. Quindi la strade della qualità è fondamentale.

Abbiamo poi realizzato il grande festival di Torino, una sfida immensa, ma abbiamo fatto un bel festival, diciamo noi italiani. E questo sia un vanto di tutta la coralità, dal primo all’ultimo corista di questi 2700 cori. Andiamone fieri. Attorno a questo hanno lavorato tantissime brave persone, di grande qualità di pensiero progettuale e di grande capacità organizzativa. Compreso un certo rischio finanziario: il budget del festival è stato di 2,8 milioni di euro, tanto per dare un senso della dimensione. Quindi abbiamo saputo coronare anche processi economici importanti. E quindi ci siamo poi meritati la presidenza europea, che non era nelle nostre attese. Ce lo hanno chiesto, e credo che abbiamo fatto una buona presidenza, lasciando una buona immagine. Abbiamo detto all’Europa: vogliamo fare un progetto importante? E abbiamo presentato un progetto da 2,4 milioni di Euro con dieci partner europei. Abbiamo fatto due volte la domanda e la seconda volta abbiamo avuto successo. Per il sistema corale per la prima volta abbiamo portato a casa un milione e centomila Euro, di cui - e questo va detto - 200.000 per il Festival di Torino. L’idea di “rete”, che noi avevamo maturato a casa nostra e che avevamo sperimentato positivamente, l’abbiamo portata in Europa e siamo riusciti ad ottenere un risultato storico. Questo è quanto la coralità italiana ha dimostrato in campo europeo meritandoci la giusta attenzione: oggi il primo Vice Presidente è Carlo Pavese, io ho dovuto lasciare per compimento dei miei mandati. Perché

non dimentichiamoci: quando diciamo che in Europa comandano i Paesi stranieri è perché evidentemente noi siamo stati assenti. Quindi o si è presenti, qualificati e preparati, o altri decideranno per noi. Catacchini parlava di qualità; su questo fronte abbiamo costruito una struttura efficiente di giovani qualificati nelle diverse aree di competenza: musicisti, amministratori, esperti di comunicazione, musicologi. Mettendo assieme tutto questo si affronta un panorama di gestione completo. Sono state ricordate da Chiocci le cose fatte: i progetti europei, i progetti APS. Con le risorse dei progetti APS abbiamo fatto la piattaforma web: abbiamo messo in linea 2700 cori. Si va sul nostro sito web, si clicca su un certo coro e vien fuori tutta la scheda relativa. E ciascuno, tramite password, può aggiornare i propri dati in ogni momento. Inoltre c'è un calendario complessivo che riassume tutte le iniziative e i concerti in giro per l'Italia. Questo con i progetti APS di cui Mauro Chiocci è stato un attivo collaboratore. E poi ci sono l'Accademia di Fano e i seminari di Aosta. Il seminario per compositori di Aosta è unico in Europa e ha dato la spinta per una nuova generazione di compositori (tutti quelli che scrivono per "Girocanto"). Poi c'è la nostra rivista. L'abbiamo iniziata, l'abbiamo migliorata. Ci siamo detti: facciamo l'"Amadeus" della musica corale. Una rivista a tutto tondo, con una bella grafica e testi non solo di cronaca, ma soprattutto di "contenuto". E così la rivista ha assunto una sua dimensione che ci invidiano anche a livello internazionale. Oggi possiamo dire senza tema di smentita che sia la più bella rivista fra tutte quelle delle Federazioni europee. Come stiamo oggi, chiedeva il professor Santori. Oggi non stiamo male: abbiamo 2700 cori, nelle scuole ci sono un'infinità di cori scolastici, non iscritti, che fanno una grande attività. Questa realtà dieci anni fa non c'era. Quindi possiamo guardare al futuro con moderato ottimismo. La presenza di 1500 ragazzi delle scuole, non di cori as-

sociati, al Festival di Primavera ne è la testimonianza. Quindi dovremo investire, capire che il mondo è cambiato, che il modo di far coro non è come un tempo, che ci dobbiamo dare sempre più efficienza di sistema, che dobbiamo ottimizzare le risorse, puntare a progetti significativi senza dimenticare il territorio. Quindi il filo corista-coro-associazione regionale-federazione è un tutt'uno, non ci dev'essere contrapposizione, ma complementarità per far sì che questo nostro mondo possa continuare a progredire e farsi valere. Cito per ultimo il Coro Giovanile che sta raccogliendo tanti consensi. È un progetto che ha richiesto tanto impegno sia finanziario che organizzativo - i ragazzi arrivano da tutta Italia, metterli insieme non è facile - e a Tour hanno fatto una grande performance ottenendo due primi premi. Anche questa è una bella sfida vinta. E con questa sfida vinta concludo e ringrazio tutti quanti.

SANTORI - Complimenti per questa disamina. Ricordo che il M° Labroca quando dette notizia del primo Polifonico di Arezzo scrisse che questo "accendeva i lumini della speranza". Vedo che, per scomodare Baudelaire, questi "lumini" sono diventati dei fari. Nella scuola però c'è ancora molto da fare: per le imminenti riforme sento parlare di potenziare la storia dell'arte, ma di storia della musica e di musica si continua a non parlare. E non è un caso che un cattedratico non musicista come Mario Salmi abbia avuto l'intuizione di fondare il Polifonico. Sarebbe auspicabile che questo entusiasmo si potesse trasmettere anche a chi si occupa di scuola. Quanto ascoltato in questa tavola rotonda sembrerebbe testimoniare che siamo sulla strada giusta. Vedo che il M° Pedini vorrebbe aggiungere qualcosa...

PEDINI - Proprio nel merito di quanto ascoltato mi piaceva fare una considerazione che senz'altro avrei espresso, ma che a maggior ragione mi sento di sottolineare ora. FENIARCO ha trent'anni. Molte volte, retoricamente, si dice che dopo vent'anni un'as-

sociazione è diventata adulta; ora dopo trent'anni dovrebbe essere più che matura... Nella realtà vera queste associazioni nascono già adulte e non hanno una sorta di infanzia o adolescenza. Quindi trent'anni sono molti e da quanto abbiamo ascoltato abbiamo avuto modo di capire quanto sia stato fatto in questo tempo. Un dato interessante che riguarda FENIARCO è che, al contrario di altre simili organizzazioni che aggiungono solo una sigla a un insieme di soggetti che già operano per proprio conto, la Federazione dei cori è nata sul campo. Si ricordava che esistevano allora solo poche associazioni regionali che si sono federate, hanno seminato e fatto germogliare altre associazioni. Quando il panorama si è completato e consolidato si è fatto un passo ulteriore, nella consapevolezza del proprio numero, della propria forza, della propria importanza e quindi della consapevolezza di poter incidere attivamente in quel mondo dove andava ad operare. E quindi realizzare proposte e iniziative in prima persona dove la Federazione non è solo la cassa di risonanza di quanto svolto dalle associazioni territoriali, ma un soggetto che viene a svolgere un ruolo primario di guida e di esempio per i propri associati. Le iniziative realizzate direttamente dalla Federazione, per la dimensione e la complessità realizzativa, non potrebbero essere sostenute da una singola associazione. È proprio la forza data dalla somma di tutte le associazioni che consente a FENIARCO di poter svolgere egregiamente questo ruolo. I numeri che abbiamo ascoltato da Fornasier sarebbero impensabili per una singola Associazione regionale. Naturalmente tutto questo è frutto della vasta adesione senz'altro, ma anche della capacità, della lungimiranza e della competenza di chi ha lavorato a questo progetto. Per capire certe differenze vorrei fare un parallelo con un'altra federazione a cui aderiamo sia noi della Fondazione Guido d'Arezzo che FENIARCO, che è ITALIAFESTIVAL il cui Presidente è il nostro Consigliere Francesco

Perrotta. ITALIAFESTIVAL al contrario di FENIARCO nasce dall'alto, sulla base di qualcosa che già esisteva - i Festival quindi. Lo sforzo che dovrà fare il neo Presidente Perrotta dovrà essere quello di imitare, in un certo senso, quanto sta facendo FENIARCO, di realizzare una Federazione che sia in grado di dare un valore aggiunto al "valore" particolare di ogni singolo Festival associato. Un po' come quando si intraprende un'attività economica: si inizia come artigiani, poi si apre una bottega con degli apprendisti, se la cosa funziona la bottega diventa una fabbrica e se la fabbrica va molto bene si quota in borsa e diventa una Società per azioni. Questo è, in parallelo, il percorso svolto da FENIARCO dove ognuno ha prestato il proprio contributo di capacità ed esperienza per portare la Federazione a crescere sempre più fino a portarla ad essere il punto di riferimento di tutta la coralità, già qui ampiamente ricordato e sottolineato. Vorrei chiudere con una nota d'ottimismo sul versante della scuola. Talvolta i progressi avvengono nei modi più inaspettati: il Festival di Primavera, più volte, non nasce nella scuola, ma si rivolge a quel mondo ed è partecipato da operatori di quello stesso mondo. I tanti cori che vi partecipano non sono nati per iniziativa del Provveditorato o del Ministero, ma proprio da quegli stessi operatori della scuola che in qualche modo suppliscono alle mancanze del sistema. Magari verrà un momento in cui le Istituzioni prenderanno atto di quanto sta avvenendo dando stabilità normativa a quanto è accaduto per iniziativa spontanea. E proprio seduti a questo tavolo abbiamo quegli operatori che con competenza, capacità e dedizione hanno intrapreso molti di questi percorsi: alla fine saranno gli uomini a salvare la scuola e non il Ministero.

Il professor Santori riprende la parola per concludere l'incontro.

SANTORI - Quanto abbiamo ascoltato in questa sede ci conforta particolarmente. Il gran padre Dante diceva "Poca favilla gran fiamma seconda". Speriamo che que-

sta fiamma possa svilupparsi anche in quei luoghi dove rimane ancora una certa resistenza. Voglio concludere con una considerazione sul Liceo musicale di Arezzo. Che le Istituzioni abbiano voluto questa scuola è certamente stato un fatto positivo. Quando il Liceo è nato io mi battei per l'inserimento del latino nel Liceo, in quanto lingua della gran parte del repertorio vocale della storia musicale. Oggi hanno tolto il latino. Hanno trasformato il corso di Teoria e analisi in Teoria, analisi e composizione... riducendolo di un'ora. Il fatto positivo di avere il Liceo musicale ha comportato però una ghettizzazione della musica, che nelle altre scuole non compare affatto. Una volta al Liceo Pedagogico c'era la musica. Oggi è stata abolita. Quindi da un lato bene l'esistenza del Liceo musicale, ma dall'altro sarebbe bene che la musica facesse parte del bagaglio culturale di ogni tipo di scuola, come credo accada in gran parte del resto del mondo. Chiudiamo quindi con il monito dantesco, sperando che la fiamma venga ben coltivata come questi illustri medici (*rivolgendosi agli ospiti della tavola rotonda*) la stanno coltivando.

(Redazione a cura di Carlo Pedini)

pollifonia

Storia e teoria della coralità - *History and theory of choral music*

ISSN 1593-8735