

Musica Antica



2001-I-II

COMUNE DI PAMPARATO
ISTITUTO COMUNALE DI MUSICA ANTICA
STANISLAO CORDERO DI PAMPARATO

Musica Antica

Pubblicazione
dell'Istituto Comunale di Musica Antica
Stanislao Cordero di Pamparato
in Pamparato (Cuneo)

2001 · I-II

SOMMARIO

E. FADINI	Libera discorsività musicale e rappresentazione grafica	pag. 2
P. PETROBELLI	L'abbozzo di Busseto e la creazione musicale in Verdi	pag. 7
M. UBERTI	Per una didattica della vocalità	pag. 10
	XXXIV FESTIVAL DEI SARACENI - 29° Corso estivo di musica antica	pag. 15

Gli articoli di Emilia Fadini, Pierluigi Petrobelli e Mauro Uberti sono la ripubblicazione di quelli apparsi sul n. di gennaio-aprile 1974 del *Bollettino dell'Istituto Musicale Comunale Stanislao Cordero di Pamparato*, la pubblicazione che ha preceduto *Musica Antica* come rivista dell'attuale Istituto Comunale di Musica Antica. Si è ritenuto infatti che essi meritino di essere nuovamente proposti all'attenzione dei lettori anche se, collocati in un altro contesto storico, la loro valenza può risultare diversa da quella che avevano al tempo in cui erano stati scritti.

Direzione e redazione: via Alpignano, 25 — 10143 Torino

E-mail: ima@pamparato.com — WWW: <http://www.pamparato.com>

Direttore responsabile: Mauro Uberti

Stampato in proprio

Autorizzazione del Tribunale di Mondovì n. 124 del 20 ottobre 1980

LIBERA DISCORSIVITÀ MUSICALE E RAPPRESENTAZIONE GRAFICA

Attraverso gli studi iniziati nei primi anni del nostro secolo in Inghilterra e Germania sta lentamente avviandosi la faticosa riconquista del linguaggio musicale dell'epoca rinascimentale e barocca.¹ Affrontare oggi il problema dell'interpretazione dell'antica scrittura musicale significa anzitutto superare l'ostacolo costituito dall'odierno sistema teorico di derivazione ottocentesca che, in Italia in particolar modo, caratterizza tuttora la scuola musicale. Sulla base della mia esperienza di esecutrice vorrei dimostrare che una corretta interpretazione della musica del secoli XVI, XVII e XVIII, oltre a tener conto dell'evoluzione della grafia, esige un'approfondita conoscenza delle convenzioni interpretative allora in uso.

All'origine di tutti i problemi dell'interpretazione musicale di ogni tempo, sta il profondo conflitto esistente fra la libera discorsività musicale e la sua rappresentazione grafica. La prima caratteristica che ci colpisce esaminando un testo musicale dell'epoca barocca è la sua scarna semplicità e la schematicità della scrittura: nessuna indicazione che aiuti a capire i tempi di esecuzione o il valore espressivo di questa o quella nota in particolare. Ma tutto ciò si iscrive nella diversa concezione con cui nell'epoca barocca ci si accostava all'arte.

In quei secoli la formazione musicale dell'interprete non si differenziava da quella del compositore. Colui che si accingeva allo studio della musica veniva istruito nell'arte del contrappunto, dell'improvvisazione e contemporaneamente in quella del canto e dell'esecuzione strumentale. Ciò comportava la conoscenza e la pratica di tutte quelle convenzioni a cui la scrittura era legata. L'interprete era quindi in grado di contribuire creativamente attraverso l'esecuzione e di prendere ogni iniziativa riguardante il completamento del testo musicale. Questo modo di intendere l'interpretazione consentiva perfino di riproporre il testo musicale variato ed elaborato in modo sempre nuovo, secondo il gusto e la capacità del singolo esecutore.

Con l'imporsi sempre più imperioso, durante l'epoca romantica, dell'individualità dell'autore, si determina, fra l'altro, l'esigenza di un perfezionamento della scrittura musicale: l'intromissione di una partecipazione da parte dell'interprete è oramai decisamente respinta. Un po' alla volta si creano nel mondo musicale due categorie di artisti: una di compositori e l'altra di esecutori.

Ed è questa una scissione che, favorita dal crescente perfezionamento tecnico-strumentale destinato a dar vita al culto del virtuosismo solistico, non aveva avuto riscontro nel mondo rinascimentale e barocco.

Dalla travolgente rivoluzione romantica escono rinnovati i rapporti fra autore e scrittura musicale, autore e interprete, autore e pubblico. Questi nuovi rapporti trasformeranno l'istruzione musicale nel mondo occidentale cancellando definitivamente le tradizioni rinascimentali e barocche. L'interprete di oggi rischia facilmente ad ogni passo di cadere in una trappola: la scrittura di due o tre secoli fa è simile alla scrittura di oggi solo apparentemente, in quanto allo stesso simbolo non corrisponde più lo stesso significato.

I recenti studi musicologici condotti in questo senso hanno addirittura sconvolto quelli che fino a pochi anni fa sembravano essere principi interpretativi indiscutibili, per lo più sigillati da esecuzioni di interpreti di fama internazionale.

Esaminiamo dunque molto brevemente almeno due aspetti di questo intricato problema interpretativo, fra i più importanti ai fini di una riconquista dello spirito della musica barocca e cioè: la libertà espressiva e l'improvvisazione della fioritura affidata all'interprete.

Se una melodia caratterizzata da un andamento ritmico uniforme è facilmente traducibile in segni grafici, non altrettanto facile è raffigurare mediante segni una melodia dall'andamento ritmicamente elastico. Il fenomeno dell'espressione, ovvero della libera discorsività musicale, può essere descritto

verbalmente, ma sfugge a qualsiasi precisa rappresentazione grafica. Questo fatto costituisce il primo grande ostacolo in cui s'Imbatte la grafia musicale di tutti i tempi. Il romanticismo ha tentato di colmare questa lacuna servendosi di didascalie quali: «accelerando», «ritenendo», «crescendo» «diminuendo», «con espressione», «con energia», ecc., e così pure del cosiddetti segni dinamici: forcelle, accenti, legature, punti, trattini, ossia tutti quei mezzi che tendono a sollecitare un'intuizione più che a rappresentarla con assoluta fedeltà. La scrittura dell'epoca barocca invece, non prevede né didascalie né segni dinamici né di fraseggio. Il testo musicale appare nella sua forma più scarna, il che non esclude che i contrasti di colore, l'elasticità del ritmo all'interno di schemi ritmici prestabiliti e tutti quegli accorgimenti esecutivi che vanno sotto il nome di fraseggio fossero ampiamente previsti dagli autori. Nei testi teorico-musicali e letterari, nonché negli avvertimenti che gli autori fanno precedere alle loro composizioni dal XVI a tutto il XVIII secolo possiamo rintracciare la costante preoccupazione dei musicisti di guidare il gusto dell'interprete e descrivere il complesso fenomeno interpretativo. Colore, espressione elasticità ritmica, erano sottintesi dagli autori, sebbene non fossero espressi nella loro scrittura.

Sotto quest'aspetto il romanticismo non ha aggiunto nuovi elementi al linguaggio musicale, ma soltanto nuovi mezzi grafici, che in qualche modo rappresentassero la dinamica musicale, inserendola in una rinnovata estetica di tipo individualistico.

Il secondo aspetto del problema dell'interpretazione della musica barocca che mi sono proposta di illustrare riguarda l'improvvisazione della fioritura affidata all'interprete. Volendo riassumere il concetto di «fioritura estemporanea» direi che ogni melodia è composta da note «principali» che formano l'ossatura del discorso melodico (es. A) e note «secondarie» che collegano quelle principali (es. 13).



(Da *Regole, passaggi di musica*, 1594 di G. B. BOVICELLI).

Questi collegamenti fra le note principali della melodia erano in gran parte affidati all'inventiva dell'interprete, che usualmente li improvvisava, variandoli ad ogni nuova esecuzione. Le origini di questa pratica si perdono nel tempo. I canti ebraici prima e poi quelli cristiani erano tramandati oralmente e variati di volta in volta dai cantori. La musica medioevale, liturgica o popolare, era costantemente alimentata dall'improvvisazione degli esecutori. Quest'arricchimento estemporaneo si condensa un po' alla volta in formule che ricorrono sempre più frequentemente nelle composizioni vocali e strumentali e che diventano oggetto di studio da parte del musicista (compositore e interprete al tempo stesso) e di trattazione teorica. Le formule ornamentali saranno talvolta scritte dagli autori e talaltra lasciate all'improvvisazione dell'interprete. Se, ad esempio, esaminiamo i più antichi esempi giunti a noi di musica del XV secolo scritta espressamente per l'organo o per il clavicembalo² possiamo facilmente rintracciare quelle formule ornamentali che comunemente collegavano determinati gradi melodici. Il gusto con cui ogni musicista sapeva dosare, adattare opportunamente nonché rinnovare l'ornamentazione costituiva uno degli elementi principali di valutazione della sua arte compositiva ed esecutiva.

Compaiono infine in Italia e Spagna, nei primi anni del XVI sec., i primi trattati che insegnano l'arte di «diminuire» (secondo la terminologia antica) ovvero di variare ed elaborare melodie eseguite sugli strumenti a fiato e ad arco. Dalla fine del XVI sec. a tutto il XVIII seguiranno numerosi altri trattati che dimostrano ampiamente come l'arte della fioritura estemporanea fosse argomento di fondamentale importanza. La pratica dell'ornamentazione affiancherà la produzione musicale (vocale e

strumentale) di tutte le scuole europee durante i secoli XVI, XVII e XVIII.

In Francia durante il XVII sec. si adottò un po' alla volta l'uso di rappresentare mediante simboli (segni di abbellimento) le più comuni fioriture. Con questi segni si indicava con chiarezza il punto esatto in cui la fioritura era richiesta dall'autore e si evitava al tempo stesso di appesantire la scrittura, scrivendo in note reali quei brevi frammenti melodici che il segno di abbellimento riassumeva facilmente. Col tempo la proliferazione dei segni di abbellimento generò sensibili difficoltà all'interpretazione; accadeva perfino che ad uno stesso segno fossero attribuiti significati diversi. Fortunatamente vengono in nostro soccorso le tavole che gli autori usavano anteporre alle loro musiche allo scopo appunto di spiegare il significato dei segni adottati.

In Italia viceversa si mantenne l'uso di affidare interamente all'iniziativa e alla fantasia dell'interprete il compito di fiorire la melodia scritta, sia vocale sia strumentale. Sono pertanto da considerarsi stilisticamente inaccettabili le esecuzioni di musica Italiana dell'epoca barocca che non tengano conto delle sottintese fioriture convenzionali.

Gli esempi di ornamentazione tramandatici dai maggiori autori dell'epoca barocca non sono numerosi purtroppo. Ho scelto per l'esemplificazione, brevi frammenti di questi rari e preziosi esempi di fioritura applicata ad un precedente testo musicale originariamente scritto in forma schematica.

Es. A: Madrigale di Palestrina. Es. B: diminuzione per il soprano di G. B. BOVICELLI, in *Regole, passaggi di musica*, 1594.

The image displays two musical examples, A and B, each consisting of two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature. Example A shows a simple vocal line with lyrics: "Io son fe - ri - to ahi las - - - so". Example B shows the same vocal line but with a highly ornate and rhythmic accompaniment in the bass staff, with lyrics: "Io son fe - ri - - - t'ahi las - - - - so & chi mi die - de".

Le sonate per violino op. 5 di Corelli, furono pubblicate in versione semplice nel 1700 e ripubblicate più tardi da Roger di Amsterdam con l'aggiunta degli abbellimenti che lo stesso Corelli inseriva, improvvisandoli, negli Adagi. Ecco alcune battute di entrambe le versioni:



A  



B  

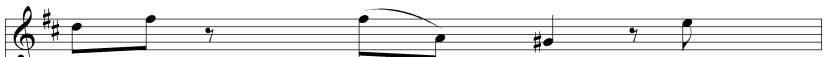

 



 



Uno straordinario esempio di fioritura ci è offerto da G. Tartini. Il frammento riportato è tratto da - L'ART DU VIOLON di G. B. CARTIER, 1798.

A  

B  

Vorrei infine proporre l'esame di quel brano che J. S. Bach ha scritto in due versioni: una semplice e una riccamente ornata; mi riferisco all'invenzione in mi bem. magg. n. 5 a tre voci e alle Sarabande in la min. e sol min. rispettivamente della II e III Suite Inglese (le versioni fiorite sono da eseguirsi come 1° e 2° ritornello delle Sarabande scritte in forma semplice).

Bach, come molti altri autori del XVIII sec., ha prescritto talvolta con estrema precisione le fioriture volute, mentre in numerose altre occasioni ha scritto lasciando libero l'interprete di fiorire secondo l'uso tradizionale.³

Gli argomenti qui frettolosamente trattati richiederebbero un approfondimento ben più ampio, senza contare che sono stati ovviamente trascurati altri importanti aspetti della conoscenza del linguaggio musicale di quei secoli. Mi riferisco per esempio al problema dell'ineguaglianza, alle indicazioni di tempo allora in uso, alla tecnica vocale e strumentale che caratterizzava l'esecuzione e infine al vasto campo dell'organologia (argomenti questi trattati dagli autori dei volumi citati alla nota n. 1).

Lo scopo che mi ero prefissa è soltanto quello di dimostrare che la musicologia applicata è oramai da considerarsi materia di studio indispensabile a chiunque desideri affrontare l'esecuzione della musica antica.⁴

EMILIA FADINI

NOTE

¹ Cito soltanto i più noti e importanti studi dedicati all'interpretazione della musica barocca:

- EDWARD DANNREUTER, *Musical Ornamentation*, Londra 1893;
- FRANK THOMAS ARNOLD, *The Art of Accompaniment from a Thorough bass*, Londra 1931;
- ARNOLD DOLMETSCH, *The interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*, Londra 1946;
- THURSTON DART, *The Interpretation of Music*, Londra 1954;
- HANS PETER SCHMITZ, *Die Kunst der Verzierung im 18 Jahrhundert*, Kassel 1955;
- ROBERT DONINGTON, *The Interpretation of Early Music*, Londra 1963;
- Id., *A Performer's Guide to Baroque Music*, Londra 1973.

² Codici italiani *Reina* e *Bonadies*, compilati tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo; *Preamboll* di Adam Ileborgh (1448); *Fundamentum Organisandi* di Conrad Paumann (1452); *Buxheimer Orgelbuch* (1460 ca.).

³ Cito soltanto alcuni fra i più importanti testi che trattano in particolare della diminuzione (o fioritura) vocale e strumentale:

- SILVESTRO GANASSI, *Opera Intitulata Fontegara la quale insegna a sonare il flauto*, Venezia 1535.
- SILVESTRO GANASSI, *Regola rubertina... che insegna a sonar di viola d'arco tastada*, Venezia 1542.
- DIEGO ORTIZ, *Tratado de glosas*, Roma 1553.
- TOMÁS DE SANTA MARIA, *Arte de tañer fantasia*, Valladolid 1565.
- GIROLAMO DALLA CASA, *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato e corda e di voce humana*, Venezia 1583.

- GIOVANNI BATTISTA BOVICELLI, *Regole Passaggi di musica*, Venezia 1594.

- GIROLAMO DIRUTA, *Il Translivano. Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e istromenti da penna. I Parte*, Venezia 1597 - *II Parte*, Venezia 1609.

- GIULIO CACCINI, Introduzione a *Le nuove musiche*, Firenze 1602.
- FRANCESCO ROGNONI TAEGIO, *Selva de varii passaggi*, Milano 1620.
- CHRISTOPHER SIMPSON, *The Division-viol*, Londra 1665.
- GEORG MUFFAT, *Florilegium Primum*, Augsburg 1695. Id. *Florilegium Secundum*, Passau 1698.
- JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlino 1752.
- CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlino. I Parte 1753, II Parte 1762.
- LEOPOLD MOZART, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756.
- GIUSEPPE TARTINI, *Traité des Agréments de la musique*, Parigi 1771.

⁴ Per una più ampia documentazione in proposito cfr.: ERNEST FERAND, *Die Improvisation in beispielden aus neun Jahrhunderten abendländischer musik*, Ed. Arno Volk Verlag, K81n.

⁵ In Italia hanno scritto intorno a questi argomenti: RENATO FASANO, *Storia degli abbellimenti*, Roma 1949; FEDERICO MOMPHELLIO, *L'esecuzione «espressiva» nella pratica musicale del '500* (in «Musica sacra», 1956); LUIGI FERDINANDO TAGLIAVINI, *Prassi esecutiva e metodo musicologico* (in «Scritti per il Congresso Internazionale di Musicologia», Salisburgo 1964); CLAUDIO SCIMONE, *Segno, significato, esecuzione nella musica d'insieme*, Padova 1971; CLAUDIO GALLICO, *Prassi esecutiva nel «Teatro alla moda» di Benedetto Marcello* (in «Studi Musicali», 1962); ALFREDO MANDELLI, *Aufführungs-Praxis è una cosa seria* (in «Rassegna musicale Curci», 1972); FEDERICO MOMPHELLIO, *«Un certo ordine di procedere che non si può scrivere»* (in «Scritti in onore di Luigi Ronga», Milano 1973). Segnalo inoltre la recente pubblicazione della prima parte del trattato di C. PH. E. BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Saggio sulla vera arte di suonare gli strumenti a tastiera), tradotto in italiano e ampiamente corredato di note critiche da GABRIELLA GENTILI VERONA (Ed. Curci 1973); nonché la traduzione di un trattato francese di A. Geoffroy-Dechaume, *I «segreti» della musica antica*, (Ed. Ricordi 1973).

L'ABBOZZO DI BUSSETO E LA CREAZIONE MUSICALE IN VERDI

La personalità di Verdi, la straordinaria ricchezza di atteggiamenti e di interessi che nella vita di quest'uomo si sono intrecciati, la prepotenza della sua genialità come uomo di teatro, come creatore di vicende drammatiche hanno di gran lunga dominato gli studi e le ricerche su di lui compiute rispetto alla manifestazione vitalmente più autentica e più vera di questa personalità, e cioè all'attività musicale. Per quanto possa sembrare paradossale, basterà verificare, e sia pur di sfuggita, anche i prodotti più recenti della bibliografia verdiana (si badi bene, opere in genere di grande valore, contenuti contribuiti insostituibili), e ci si renderà conto subito della verità di quest'affermazione.

Verdi musicista - anzi, «maestro di musica», come lui stesso volle definirsi più volte - in quale forma, secondo quali principi, in conseguenza di quali studi, di quali esperienze, di quali ricerche interiori il suo linguaggio musicale, quello in definitiva attraverso il quale noi sentiamo la sua presenza ancora così viva fra noi, si determinò, si realizzò, prese quelle tali inconfutabili caratteristiche per cui anche l'ascoltatore più sprovveduto, dopo alcune misure (persino di un'opera che non conosce), esclama subito: «Non può essere che Verdi!»?

E questo l'aspetto dell'opera verdiana che attende ancora di essere identificato, definito, portato alla coscienza dell'uomo di cultura. Ed è aspetto fondamentale, dal quale non si può prescindere se si vuole giungere ad una valutazione concreta della reale portata del momento verdiano nella storia della cultura europea, al di fuori ed al di sopra di ogni entusiastico omaggio acritico, di ogni adesione spontaneamente sentimentale. Né si deve temere che una valutazione costruita su elementi esclusivamente musicali sia separata, avulsa - tanto meno che essa contraddica i risultati conseguiti in altri settori della ricerca; anzi, semmai avverrà proprio il contrario: i risultati più validi raggiunti sul piano della valutazione drammatica, della realizzazione scenica, dell'interpretazione psicologica dei personaggi troveranno la conferma più diretta e più penetrante proprio nella verifica della loro realizzazione musicale; giacché (sembra assurdo il doverlo ripetere, eppure la situazione lo esige) Verdi è prima di tutto e prima di ogni altra cosa musicista, uomo che esprime, si realizza artisticamente attraverso la musica; e soltanto attraverso una valutazione, una ricerca basata su elementi esclusivamente musicali noi potremo arrivare a conoscere, a capire veramente la portata del messaggio umano che egli ci rivolge.

Come si organizza il pensiero musicale verdiano? Di quali elementi musicali Verdi si serve per definire una situazione drammatica, per caratterizzare un particolare atteggiamento psicologico di questo e di quel personaggio? Esistono stilemi ricorrenti lungo tutto l'arco della più che cinquantennale attività del Maestro? Quali sono i mezzi di cui il compositore si serve per conferire unità drammatica alle sue opere? E ancora: quanto di ciò che noi consideriamo verdiano appartiene invece al comune linguaggio operistico del tempo, e quanto è invece creazione originale, scoperta autentica ed assoluta del genio di Busseto? Sono tutte domande che non solo è lecito, ma assolutamente necessario porsi, ed alle quali è stata data finora solo qualche risposta isolata, nata il più delle volte da riflessioni su singoli momenti, su particolari aspetti di questa o di quell'opera, senza che sia stato finora compiuto un tentativo sistematico, organico di esplorare a fondo e in tutta la sua estensione anche soltanto uno, di questi problemi.

E evidente come, operando in quest'ordine di idee, la ricerca non può, né deve svolgersi soltanto sull'opera d'arte nella sua realizzazione definitiva, anche perché in alcuni casi siamo ancora oggi lontani dal conoscere quale sia effettivamente la versione voluta in modo definitivo dall'autore - basti pensare al *Don Carlos*; essa deve perciò orientarsi verso tutti quei documenti che ci possono aiutare a conoscere, in maniera insostituibile, il processo attraverso il quale il compositore chiarisce gradualmente a se stesso il proprio pensiero, sino a raggiungere quella forma, quella definizione che corri-

sponde esattamente alle intenzioni. E a questo punto che le partiture autografe (nelle quali, nessuna esclusa, rimangono tracce evidenti di un continuo, tormentoso lavoro di chiarificazione dell'idea) diventano indispensabile strumento di conoscenza; come pure tutti gli altri documenti che ci illuminano sul divenire del pensiero musicale verdiano; voglio dire gli abbozzi. La testimonianza più antica di questo tipo di documenti che si possa oggi conoscere, una testimonianza fino ad oggi sconosciuta o per lo meno non sufficientemente valutata, si trova nel Museo di Busseto, ed è un frammento musicale custodito fra gli autografi del Maestro.

In altra sede ¹ ho avuto modo di descrivere brevemente, di presentare in trascrizione e di valutare criticamente questo abbozzo, sul quale tuttavia non sarà inopportuno ritornare per fare altre osservazioni. Non è difficile stabilire a quale opera esso si riferisca, se non altro perché l'indicazione che vi compare in testa, «Scena ed Aria Doge e Finale Ultimo», lascia soltanto due possibili scelte, *Due Foscari* o *Simon Boccanegra*; e che si tratti della prima di queste due opere lo si chiarisce definitivamente attraverso il testo del libretto e attraverso confronto con le corrispondenti parti musicali della versione definitiva.

Per chiarire al lettore il nostro discorso è forse opportuno ricordare brevemente la situazione scenica dell'ultima parte di quest'opera: al Doge Francesco Foscari, padre di Jacopo, è stato negato dal Consiglio dei Dieci il perdono del figlio, che è partito per l'esilio perpetuo; un servo del Consiglio entra in scena per annunciare al vecchio Doge che i Dieci desiderano parlargli; gli si farà sapere che è stata decisa la sua deposizione. Il Doge erompe in un violento quanto inutile sfogo: «Quest'è dunque l'iniqua mercede», un'aria di enorme tensione drammatica, intensificata alla fine dalle esclamazioni del coro; a questo punto si ode il suono di una campana interna, che annuncia l'avvenuta elezione del successore al trono dogale; e Lucrezia, la moglie dell'esiliato Jacopo, esclama: «Oh! Cielo! Già di Foscari s'acclama il successor!», il vecchio Jacopo non può resistere al colpo tremendo inflittogli dalla crudeltà dei Dieci: un patetico Andante («Quel bronzo ferale») precede di poco la sua morte.

Il contenuto dei due fogli che compongono l'abbozzo può essere descritto come segue:

c. 1 recto - 1° verso: dall'inizio della scena, sino alle parole del Doge: «mi serbano co-[stor]o!».²

c. 2 recto - 2° verso: dall'esclamazione del coro: «Vedi, abbastanza è misero, ri-]spetta il suo dolor!» sino alla fine dell'esclamazione di Lucrezia («Già di Foscari s'acclama il successor!»).³

Si tratta, evidentemente, dei due fogli estremi (o per lo meno di due fogli esterni) di un solo fascicolo, che conteneva al centro l'Aria del Doge «Questa è dunque», fogli con tutta probabilità scartati da Verdi durante il lavoro di orchestrazione e sostituiti con altri. Che non si tratti di un abbozzo iniziale, e che rifletta invece una fase piuttosto evoluta dell'elaborazione della concezione drammatica ci è provato dal fatto che l'abbozzo è redatto su carta pentagrammata a 24 righe, di quella comunemente usata per la stesura dell'intera partitura d'orchestra; e, specialmente per il primo Verdi, il lavoro di orchestrazione rappresentava certamente una delle ultime fasi del processo creativo - se non altro perché l'urgenza della commissione non concedeva tempo sufficiente per elaborare ed affinare la materia sonora da questo punto di vista. Eppure, se confrontiamo questo abbozzo - che è pur così schematico - con la versione dello spartito a stampa, ci accorgiamo che non poche sono le modifiche apportate; e ci accorgiamo soprattutto come esse siano determinate da un medesimo principio operativo.

All'inizio della scena, la linea melodica del declamato dei due personaggi (Servo dei Dieci e Doge) ha, nell'abbozzo, un andamento completamente differente rispetto alla lezione definitiva: ogni singola frase viene sottolineata in maniera forse più eloquente, se considerata in sé; e tuttavia l'effetto complessivo del dialogo si perde, perché la differenziazione musicale delle singole frasi è nociva all'effetto complessivo, è dispersiva della tensione drammatica. Si veda, per far un solo esempio, l'esclamazione del Doge: «I Dieci!» che, nell'abbozzo, ha un andamento enfatico, sottolineato dall'impiego della nota più alta dell'intera frase, il Mi bemolle acuto (nella stesura definitiva questa nota verrà riservata all'ultima parola, proprio per segnare l'apice della tensione); nella stesura finale il ritmo molto più stringato e la minore estensione dell'ambito melodico servono ad indicare soltanto sorpresa, meraviglia, e lasciano quindi meglio campo per prolungare la tensione nelle frasi seguenti.

Ancora più interessante è la seconda parte di quest'abbozzo, in quanto la situazione drammatica è al culmine, e non all'inizio. Sebbene egli si trovi ad operare in una fase conclusiva del processo

compositivo, Verdi non ha scritto le parti di tutti gli strumenti, bensì soltanto di quelli che costituiscono i cardini estremi dell'edificio sonoro, cioè i violini primi (che - secondo l'abitudine dell'epoca, e che Verdi osserverà immutata sino alla partitura del *Falstaff* - si trovano sul pentagramma più alto dell'abbozzo), e la parte del violoncelli e contrabbassi. Ma osserviamo la funzione delle indicazioni di dinamica in corrispondenza di quest'ultima parte, alla base del foglio (il «fff» sul Si bemolle della seconda misura, che diventa «pp» nella misura seguente): esse servono a specificare in termini musicali il senso di tensione che la situazione esige, e che verrà pienamente sviluppato nell'orchestrazione definitiva. Ancora più interessante è trovare, su un pentagramma al centro del foglio, nella seconda parte della terza misura, un Si bemolle grave, isolato, che si staglia netto nel silenzio subitamente creatosi. È il suono della campana interna, l'elemento determinante della catastrofe.

L'esclamazione di Lucrezia, così precipitata nell'abbozzo (essa segue immediatamente il rintocco della campana) e ancora contenuta (si estende nell'ambito melodico di un'ottava), viene dilatata nella versione definitiva - logica reazione e passionale commento al tragico rintocco - attraverso l'iterazione dell'esclamazione «Oh! Cielo!» (la prima di queste esclamazioni tocca subito il Si bemolle acuto) e attraverso una maggiore espansione dell'ambito melodico, che ha ora il doppio dell'estensione - cioè due ottave.

La prima rappresentazione de *I due Foscari* ebbe luogo a Roma al Teatro Argentina il 3 novembre 1844; dobbiamo perciò far risalire a! giorni immediatamente precedenti, alla seconda metà del mese di ottobre di quell'anno il documento che abbiamo esaminato. Sebbene quest'abbozzo di Busseto non sia più di un frammento e si riferisca a punti della partitura non molto significativi dal punto di vista musicale, pure, attraverso il confronto con la stesura definitiva dei passi corrispondenti, è possibile scorgere il modo in cui Verdi «lavora» sul vivo della materia musicale, onde plasmare con la massima precisione le proprie idee, la propria concezione drammatica. L'abbozzo sta alla versione definitiva come la crisalide sta alla farfalla; l'idea è già tutta presente *in nuce*, gli elementi essenziali della situazione scenica sono già perfettamente delineati, e il compositore non farà altro che metterli maggiormente in evidenza, valorizzandone la partita e gli elementi costitutivi. Ma è possibile anche osservare come nel passaggio da questa fase di elaborazione a quella definitiva Verdi tenda a valorizzare sempre più i singoli elementi come parti integranti, costitutive di un tutto organico, di un discorso drammatico che si realizza esclusivamente in termini musicali.

La novità, e insieme la forza dell'arte verdiana sta tutta qui: nel vedere con chiarezza gli elementi fondamentali della situazione drammatica, e nel saper individuare, attraverso un tenace, continuo processo di chiarimento interiore, gli elementi musicali atti a rendere con la maggiore efficacia questa concezione. Studi del tutto recenti⁴ tendono a sottolineare come questo processo di continua chiarificazione sia alla base di tutte le elaborazioni compiute da Verdi anche nelle opere della piena maturità, e anche in quelle della vecchiaia. Ma è meraviglioso vedere come i principi che sono alla base di questo atteggiamento siano chiaramente discernibili, anzi attuati praticamente, fin dal tempo de *I due Foscari*.

PIERLUIGI PETROBELLI

NOTE

¹ Cfr. il mio articolo *Osservazioni sul processo compositivo in Verdi*, in «Acta Musicologica» XLIII (1971), pp. 125-142.

² Per i passi corrispondenti della versione definitiva si veda lo spartito per canto e pianoforte, ed. Ricordi, n. ed. 42307, p. 182.

³ Per i passi corrispondenti della versione definitiva si veda lo spartito per canto e pianoforte, ed. Ricordi, cit., p. 194.

⁴ Cfr. U. GÜNTHER. *La genèse de «Don Carlos», opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867*, in «Revue de Musicologie» LVIII (1972), pp. 16-64.

PER UNA DIDATTICA DELLA VOCALITÀ

Una didattica della vocalità, che abbia la dignità di scienza pedagogica è, oggi, tutta da costruire. Se è vero che non è mai esistito trattatista che non andasse rammaricandosi della decadenza della musica dei suoi tempi, è altrettanto vero che il canto, ai giorni nostri e almeno in Italia, ha cessato di essere il mezzo di espressione musicale per eccellenza; e che anche la sua evoluzione, prima fatto organico e intimamente legato a quella della civiltà musicale, si è da tempo arrestata lasciando il posto soltanto a espressioni individuali, isolate, che devono lottare per trovare diritto di cittadinanza in mezzo al mondo vocale tradizionale. Assieme si è inaridita la fioritura di studi e di opere didattiche che accompagnava l'evolversi delle tecniche e degli stili.

Una spiegazione potrebbe esserci. Nei tempi passati il repertorio corrente era alquanto circoscritto e quindi il cantante, risolti i problemi relativi alle musiche sue contemporanee, non ne incontrava molti altri. Le tecniche ed il gusto si evolvevano di pari passo e i maestri mettevano a punto procedimenti didattici atti a fornire la soluzione per le esigenze del momento. I metodi adottati erano empirici, ma tuttavia bastavano alla bisogna.

Il cantante d'oggi, invece, è chiamato ad interpretare composizioni tratte da tutto l'arco della storia della musica, non gli bastano più (o non gli dovrebbero bastare) una sola tecnica ed un solo stile e, di conseguenza, si fa più impegnativo il compito del maestro.

Però, mentre osserviamo che le scienze pedagogiche vanno mettendo a fuoco problemi e soluzioni per un più valido insegnamento del sapere scientifico ed artistico a livello elementare, dobbiamo constatare come i metodi di insegnamento della musica a livello superiore siano rimasti quelli tradizionali, legati ad una concezione «viscerale» dell'espressione artistica ed a procedimenti empirici, come tali antieconomici. Si può dire, infatti, che, prescindendo dalla tecnica, con la quale il maestro cura la formazione generale dell'organo vocale dell'allievo, l'insegnamento degli aspetti più squisitamente artistici del canto avviene attraverso momenti particolari, fra di loro slegati, nei quali singoli brani vengono messi a punto esclusivamente per mezzo di esemplificazioni, imitazioni e correzioni.

Il risultato finale è l'acquisizione, sì, da parte dell'allievo di un «gusto» musicale, ma anche l'abitudine di accostarsi alla musica in modo strettamente emotivo, privo di quegli atteggiamenti critici che caratterizzano il doppio processo di analisi e sintesi, necessario per affrontare con sicurezza il momento interpretativo. E lo dimostra il basso numero di allievi capaci di intraprendere subito, al termine degli studi, un'attività artistica indipendente, avendo tagliato il «cordone ombelicale» che li legava al maestro.

Ma dire che questo stato di cose sia dovuto ai maestri come tali sarebbe errato. In realtà è la concezione diffusa della musica, intesa come attività in cui elemento essenziale sia «exhiber les entrailles», che dissuade i più dall'avvicinarsi con spirito critico e rende ancor difficile la vita nei conservatori, per esempio, all'analisi musicale.

Per questo ci pare che pensare oggi a costruire una didattica del canto significhi anzitutto incominciare a prendere coscienza dei diversi parametri che possono concorrere ad identificare un'interpretazione. Non tanto, quindi, provvedere alla compilazione di un compendio di ricette particolari, da applicare nelle diverse situazioni stilistiche, quanto individuare le categorie generali da adottare come criterio di analisi e da usare ogni qualvolta si presentino problemi interpretativi.

Il che, naturalmente, presuppone che nel corso degli studi il maestro non abbia mirato a far dell'allievo una copia di se stesso, ma abbia assunto per sé il ruolo, solo apparentemente umile, di scopritore e stimolatore delle sue capacità e ne abbia coltivato l'indipendenza di giudizio prima che il «temperamento».

Ci pare inoltre che un atteggiamento didattico di questo genere dovrebbe avere conseguenze

anche sull'educazione dell'organo vocale, curata oggi, nella maggior parte dei casi, come attività in sé compiuta, più preoccupata della formazione di uno strumento dal bel suono che di un mezzo musicale, flessibile a tutte le esigenze interpretative.

Non ci nascondiamo che l'idea di por mano a costruire una didattica del canto sia ambiziosa e che il pensare di saperne indicare la via possa apparire almeno presunzione. Ma è il caso di ricordare che la capacità di reagire alle situazioni in base ad attitudini generali anziché con comportamenti stereotipati (che è poi il succo di quanto abbiamo detto finora) è una delle caratteristiche salienti della specie umana. Se quindi giungeremo ad una didattica della vocalità, intesa come mezzo per la formazione dell'uomo prima che per quella del musicista, non potremo certo dire di essere stati noi ad averla inventata.

Non ci pare inopportuno pubblicare in questa sede un programma di ricerche sulla vocalità artistica, in corso di svolgimento a cura dell'Istituto Musicale «Cordero di Pamparato». Esso vuole essere un contributo pratico alla soluzione di qualcuno dei problemi didattici, posti e dibattuti in altre occasioni.

L'educazione vocale non può non costituire un problema particolare per chi si occupi di didattica della musica. La voce, infatti, se come mezzo di espressione artistica ha in comune con gli strumenti i problemi di carattere musicale, differisce da quelli per un fatto tanto semplice quanto fondamentale: lo strumentista cava musiche da un ordigno atto a generare suoni mentre il cantante usa come strumento musicale se stesso. O, per dirla in termini più precisi, piega a fini musicali un'intera sua funzione fisiologica: la fonazione. Ne deriva che il maestro di canto è svantaggiato rispetto ai suoi colleghi, maestri di strumento, per l'impossibilità di vedere che cosa accade nell'allievo durante l'emissione del suono.

Gli sarebbe possibile, tuttavia, superare questo «handicap» per via indiretta. Con una conoscenza approfondita della fisiologia della fonazione egli potrebbe avviare l'allievo nella direzione voluta e, fornendo a quest'ultimo le nozioni necessarie, portarlo nel modo più razionale a sfruttare i suoi mezzi vocali a fini artistici. Perché ciò non avvenga e l'insegnamento del canto si svolga all'insegna dell'empirismo più vieto non è il caso di trattare in questa sede. È però doveroso osservare che, se pure i maestri di canto volessero aggiornare i loro metodi, riuscirebbe loro molto difficile il farlo in quanto il loro tipo di formazione non consentirebbe loro di mettere a frutto conoscenze di tipo scientifico, sparse nelle pubblicazioni delle discipline sperimentali più disparate e lontane dal loro tipo di cultura e dalla loro mentalità.

Eppure le conoscenze fondamentali, necessarie a realizzare un insegnamento di validità attuale sono già a nostra disposizione: la fisiologia, la fisioterapia, l'acustica, la fonetica, la psicologia, ecc. ci offrono la soluzione per la maggior parte dei problemi. Quello che manca ancora è il lavoro unificatore. Lavoro che avrebbe da essere suddiviso in due grandi branche: da un lato, la raccolta e l'organizzazione delle conoscenze scientifiche ed empiriche in nostro possesso; dall'altro, ricerche scientifiche e didattiche, atte a colmare le lacune rimaste e ad adattare a fini pedagogici quanto non possa già essere utilizzato nella forma attuale. I risultati sarebbero utili, oltre che alla scuola di canto, specifica, all'educazione musicale nella scuola dell'obbligo. Infatti la scarsa importanza data alla pratica vocale nasce dall'impreparazione degli insegnanti ad affrontare il problema in modo razionale mentre una preparazione adeguata, data nelle sedi opportune, potrebbe essere un mezzo per restituire alla nostra cultura musicale una caratteristica che la distingueva.

Aspetti generali delle ricerche in corso

Partendo da queste considerazioni si è venuto sviluppando un programma di studi sulla voce umana e sulla didattica del canto, appoggiato a due organismi diversi ma complementari: l'Istituto Musicale Comunale Stanislao Cordero di Pamparato e la Cattedra di Antropologia dell'Università di Modena. In attuazione del lavoro di raccolta e adattamento delle conoscenze scientifiche, utili a fini musicali, ci si è rivolti a diverse cliniche ed istituti universitari, presso i quali i singoli problemi fossero oggetto di ricerca specializzata (e.g.: il Centro di Chirurgia Toraco-Polmonare di Torino per la respira-

zione). Sulla base delle conoscenze acquisite ed attraverso una lunga serie di lezioni di canto sperimentali, nelle quali il ricercatore fungeva contemporaneamente da sperimentatore e da allievo, si è giunti a chiarire e razionalizzare il processo dell'emissione della voce nel canto artistico e, almeno nelle grandi linee, delle diverse tecniche vocali. Questi risultati hanno già trovato conferma alla loro validità in occasione di quattro corsi di aggiornamento per insegnanti di Educazione Musicale nella scuola media oltre che su di un discreto numero di allievi cantanti, per un totale complessivo di casi che supera il centinaio.

Collateralmente, in sede antropologica, la voce veniva presa in considerazione come carattere fisico, alla ricerca dei rapporti esistenti fra la costituzione anatomica e fisiologica dell'uomo e la sua voce. I due ordini di ricerca hanno finito con l'indicare concordemente il « canale vocale » - la sua architettura, cioè, la sua attività, il suo comportamento e la sua risonanza - quale oggetto principale di studio, utile a chiarire i fenomeni della vocalità, tanto dal punto di vista antropologico quanto da quello musicale.

Da quest'ultimo punto di vista l'argomento è venuto articolandosi in più capitoli:

- *Didattica del canto* - Le diverse tecniche vocali hanno caratterizzato le diverse epoche musicali come carattere stilistico esecutivo e corrispondono a diverse condotte fonatorie da parte dei complesso di organi costituenti il canale vocale. Qualunque sia l'occasione della loro adozione (scelta definitiva o criterio stilistico, relativo alle musiche da eseguire) necessitano di una chiara conoscenza dei meccanismi necessari a realizzarle senza danno per gli organi vocali dei cantante. Le ricerche in corso mirano a mettere a disposizione dei maestri di canto i mezzi didattici necessari a raggiungere le mete artistiche desiderate.

- *Classificazione delle voci* - Dai primi risultati, questo, che appare fra i più delicati dei problemi che si pongono al maestro di canto pare avviato ad una soluzione semplice e di facile applicazione pratica. L'analisi elettroacustica della risonanza del canale vocale, attuata su di un numero sufficiente di soggetti già sicuramente classificati (esame dei componenti di diversi complessi corali professionali) e studiata con criteri statistici dovrebbe fornire un «prontuario» delle risonanze, corrispondente a tutta la gamma delle estensioni vocali, sufficiente a permettere la soluzione rapida dei casi dubbi con un margine di errore molto ristretto.

- *Voce infantile* - Il discorso sulla classificazione delle voci professionali si allarga inevitabilmente alla voce infantile ed alla sua auxologia.

L'educazione musicale dovrebbe avere inizio fin dalla scuola materna e trovare nella voce il mezzo più spontaneo ed economico per la sua realizzazione. Solo la conoscenza sicura dello strumento «voce», però, può metterlo veramente a disposizione come mezzo didattico nella scuola dell'obbligo. Le caratteristiche della voce infantile nei due sessi e alle diverse età sono invece pochissimo conosciute, soprattutto in conseguenza degli attuali rivolgimenti sociali (miglioramento economico generale e migrazione interna) che vanno determinando cambiamenti profondi nell'accrescimento fisico delle nuove generazioni.

In base a questa considerazione si sta attualmente studiando un primo campione omogeneo di 178 bambini di un circolo didattico di Parma (21 ciclo della scuola elementare) per ricavarne una serie di dati sicuri. I primi risultati del programma di ricerche sulla voce infantile sono apparsi nella tesi di laurea discussa recentemente di Mirella Martinelli (relatore il prof. Melchiorre Masali): «La voce come carattere antropologico: messa a punto di una metodica per lo studio delle relazioni tra parametri vocali e caratteri antropometrici».

- *Didattica nella scuola dell'obbligo* - Mentre le conoscenze acquisite, o in fase di acquisizione, hanno un valore didattico intrinseco quando vengano sfruttate nella formazione del cantante (l'età post-puberale dell'allievo dovrebbe essere garanzia della sua collaborazione attiva), lo stesso valore non hanno quando si tenti di applicarle nella stessa forma all'educazione musicale del fanciullo. Di qui la necessità della riduzione a forma ludica dei metodi accademici di educazione della voce, onde prevenire e correggere le condotte fonatorie errate e coltivare invece il mezzo vocale a fini musicali.

Metodi

- *Didattica del canto* - I primi risultati ottenuti fanno intravedere questo problema come disciplina autonoma piuttosto che come capitolo di un'altra. Si è visto infatti chiaramente come ognuna delle tecniche di canto dia come risultato, dal punto di vista fonetico, una stilizzazione particolare e ben definita della voce e dell'alfabeto parlato. Si va delineando quindi una «fonetica musicale», che non interessa il fonetico tradizionale, in quanto non riguarda il linguaggio parlato, ma il cui interesse scientifico è tuttavia evidente e tale che troverebbe applicazione pratica ed immediata nella scuola di canto.

I metodi degli studi in corso sono quelli della fonetica sperimentale (analisi elettroacustiche, palatografie, ecc.), abbinati a quelli descritti nel paragrafo seguente.

I primi saggi in questa direzione sono stati fatti grazie all'ospitalità di istituti di ricerca, dotati di attrezzature del tipo «visible speech».

Alla determinazione delle caratteristiche acustiche ed articolatorie delle diverse tecniche vocali farebbe poi seguito la messa a punto, coi metodi delle lezioni sperimentali, sopra descritto, dei sistemi necessari a riprodurle. L'obiettivo finale è infatti quello di porre il cantante nella possibilità di cambiare di tecnica vocale a seconda delle esigenze stilistiche delle musiche da eseguire.

- *Classificazione delle voci* - L'abbinamento ormai definitivo delle classi vocali ai ruoli ha fatto sì che il timbro conti nella classificazione delle voci ancor più dell'estensione. Accade sovente, così, che l'allievo cantante, attratto da un certo ideale vocale, menta inconsciamente a se stesso e mascheri il suo timbro naturale per mezzo di atteggiamenti atti a «schiarire» o «scuire» la voce, sviando maestri anche esperti. Altrettanto sovente accade che i maestri, attratti dal loro ideale vocale, tendano a riconoscere negli allievi caratteristiche diverse da quelle oggettive. Le conseguenze sono «declassamenti» verso il basso o verso l'acuto e rovina dell'organo vocale a scadenza più o meno breve.

Sulla base di queste considerazioni è stato messo a punto un metodo strumentale, che si sta rivelando capace di ovviare a questi inconvenienti. Dell'allievo da classificare vengono registrati tre suoni diversi, emessi a lingua estratta come per un esame laringologico. Questo per avere un atteggiamento del canale vocale, comune a tutti e, soprattutto, esente da influenze psicologiche e culturali. Le note sono: quella spontanea, la più bassa possibile ed il La centrale (220 Hz per gli uomini e 440 Hz per le donne). La prima indica il centro naturale dell'ambitus di voce del soggetto; la seconda il massimo volume del canale vocale; la terza permette un esame comparativo delle risonanze del canale vocale (e quindi del timbro) all'interno dei due ordini di voce, maschile e femminile.

Per l'annullamento delle variazioni dovute a differenze successive di atteggiamento nell'emissione da parte dello stesso soggetto viene adottato il metodo di Tarnoczy modificato da Bordone e Sacerdote: otto emissioni distinte vengono registrate e miscelate fra loro. Facendo l'analisi delle « medie » così ottenute è possibile porre a confronto fra di loro un numero sufficiente di voci già classificate e ricavarne, come detto sopra, un prontuario delle risonanze, corrispondente a tutta la gamma delle classi vocali. L'esame viene perfezionato con l'analisi del suono glottideo, ottenuto col metodo di Fabre. Questo A. pone due elettrodi sul collo del soggetto, ai lati della laringe e la fa attraversare da un'onda portante ad alta frequenza e debole intensità. Quando la glottide entra in vibrazione si hanno delle variazioni nell'impedenza del sistema e l'ampiezza dell'onda portante viene modulata. Con un dispositivo appropriato la modulazione viene rivelata e trascritta nei modi che si ritengono più opportuni: oscilloscopio, nastro magnetico, «visible speech», ecc.

Questo metodo è di aiuto pure nello studio delle tecniche vocali in quanto, fornendo la struttura acustica del suono non ancora articolato, completa la serie dei dati acustici necessari.

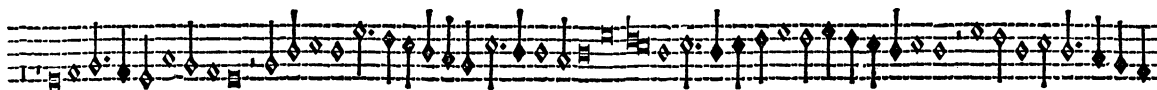
- *Voce infantile* - I metodi descritti per la classificazione delle voci professionali valgono anche per lo studio della voce infantile. Si aggiungono i problemi relativi ai registri che le sono propri, all'estensione, alla muta ed alla sua variabilità alle diverse latitudini italiane, ecc. Le conoscenze a nostra disposizione sono frammentarie o sorpassate (si pensi soltanto all'aumento della statura media e alle conseguenze sull'estensione). Ad esempio grossolano ci limitiamo a segnalare il fatto che agli autori dei libri di testo mancano i dati per la scelta e la trascrizione di canti nell'estensione e nelle tonalità

opportune, tenendo conto della diversa età della muta, e.g., nei fanciulli calabresi e friulani.

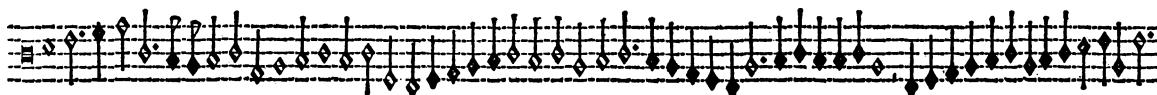
È il lavoro prezioso che vanno svolgendo gli studenti di Antropologia dell'Università di Modena. Essi stanno completando la raccolta di dati a carattere specificatamente antropologico con registrazioni su nastro, che permettono poi agli esperti di rilevare le caratteristiche musicali ed acustiche della voce di ogni soggetto.

- *Didattica nella scuola dell'obbligo* - Il problema della didattica, impostato come appare nell'introduzione, trasportato nella scuola dell'obbligo muta aspetto. Mentre nella scuola a livello di conservatorio la collaborazione attiva e razionale dell'allievo è presupposto indispensabile, nell'età scolare e prescolare l'insegnamento di una corretta emissione della voce non può avvenire che per mezzo di attività ludiche, atte a correggere le deviazioni della condotta fonatoria dalla norma fisiologica oltre che a coltivarla quale mezzo di espressione artistica. In questo senso sono già stati sviluppati metodi interessanti da parte dei logopedisti. Giochi come il far le bolle di sapone, la gara a chi consuma prima il lecca-lecca, ecc. per arrivare al controllo della respirazione o ad una sufficiente mobilità della lingua, ecc., sono esempi di esercizi di tecnica vocale trasformati in gioco ad uso dei più piccoli. Soluzioni di questo tipo, elementari ad una osservazione superficiale, sono invece il risultato di lunghi sforzi rivolti alla semplificazione delle soluzioni pratiche. In questo senso sta lavorando un gruppo di maestri elementari e di insegnanti di Educazione Musicale nella scuola media, diplomati in canto. La loro ricerca è rivolta a trasformare i metodi di educazione vocale, messi a punto per il conservatorio, in metodi didattici, adatti ai diversi ordini scolastici.

MAURO UBERTI



XXXIV FESTIVAL DEI SARACENI



29° Corso estivo di musica antica

Tema centrale: Stile italiano e stile francese nella musica del '500

«Sono due, anzitutto, le nazioni che al nostro tempo hanno acquisito grande merito per quanto riguarda il miglioramento del gusto musicale e che, guidate dalle loro inclinazioni naturali, hanno seguito anche un cammino diverso per giungere a questo fine. Sono gli italiani e i francesi». Così scrive nel 1752 J. Joachim Quantz che, qualche pagina più avanti del suo *Versuch einer Anweisung, die Flüte traversiere zu spielen*, fa risalire questa differenza già a tempi precedenti quelli di Carlomagno. Tuttavia trattati specifici sul modo di cantare e suonare incominciano ad apparire soltanto nel XVI secolo; di qui la scelta di questo periodo come punto di partenza per l'esplorazione di un contrasto culturale così fecondo per la storia della musica quale fu la contrapposizione fra lo stile italiano e quello francese.

Voce

Il corso, aperto a cantori e direttori di coro, si offre come occasione di studio sulle forme del canto nelle due scuole nazionali incominciando dai caratteri linguistici per venire a quelli musicali. Saranno prese in esame sia le forme polifoniche che quelle monodiche, da cantare con accompagnamento strumentale.

• Repertorio italiano

Saranno analizzati ed eseguiti madrigali adatti alle voci degli allievi presenti al corso e, soprattutto, a confrontare le caratteristiche della musica vocale italiana e francese. Saranno pure studiate arie per liuto a voce sola nonché parti di madrigali diminuite.

Roberto Spremulli

• Repertorio francese

Saranno oggetto di analisi e di esecuzione la *chanson parisienne* a tre e quattro voci, la *chanson humaniste* (con il salmo polifonico e la *musique mesurée*) e l'*air pétrarquiste* a cinque voci o voce sola accompagnata.

Pierre Bonniffet • Charles Whitfield

• Lettura interpretativa dei testi

Musicisti e trattatisti del '500 sono tutti concordi nell'attribuire alla parola il primato sulla musica; il corso si propone quindi di offrire un metodo di analisi del testo incominciando dall'attenta disamina del suo «carattere» passando poi alla minuziosa valutazione della parola per giungere infine alla sua lettura interpretativa.

Giulia Polacco

Roberto Spremulli ha conseguito il *Magistero in Canto Gregoriano* e il *Diploma in Musica Corale* al Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra. È docente ai corsi internazionali di Canto Gregoriano di Milano e all'Accademia di Canto Gregoriano di Cremona e di Torino. Svolge attività concertistica e discografica con i complessi vocali Cantori Gregoriani, La Reverdie e il Gruppo Madrigalistico Città di Rovigo che dirige.

Pierre Bonniffet, musicologo e ingénieur al Centre National de la Recherche Scientifique, è stato cantore nell'Ensemble Jacques-Feuille (Grand Prix du Disque 1976 per «Le Printemps» di Cl. Le Jeune). Ha insegnato (1994-2000) Codicologia musicale medioevale all'Università Paris IV-Sorbonne (livello maîtrise-DEA). Le sue ricerche sono rivolte alla storia della musica polifonica profana del XVI secolo in Francia.

Charles Whitfield, baritono, prima di essere nominato Maître de conférences in Musica e Musicologia all'Università Paris IV-Sorbonne ha cantato in festival internazionali, in trasmissioni radiofoniche di opere antiche e contemporanee nonché in numerose registrazioni discografiche, in particolare con Jacques Feuillie e Charles Ravier (Grand Prix du Disque 1976). Ha fondato Le Concert du Marais (voci e liuti).

Giulia Polacco, attrice e regista, ha insegnato Arte scenica nei Conservatori statali di musica. A Pamparato, dal 1978 al 1990, ha già tenuto i corsi di Teatralità barocca curando la messa in scena di tutti gli spettacoli allestiti così come, dal 1907 al 2000, di quelli ad argomento medioevale.

Clavicembalo

Il diverso stile della musica italiana e francese per tastiere nel '500 sarà studiato facendo riferimento alle raccolte di Castell'Arquato, Andrea Antico, Gardano, Verovio, Diruta, Attaignant e Musique de Ioye nonché a brani di Giulio Segni da Modena, Bertoldo, Valente, Facoli e dei Cavazzoni e dei Gabrieli. Obiettivo del corso è anche portare ad intavolare, ornamentare ed improvvisare semplici brani.

Augusta Campagne, olandese, ha studiato Storia della musica all'Università del Sussex e Cembalo al Conservatorium Sweelinck di Amsterdam con Ton Koopman. Si è poi specializzata alla Schola Cantorum Basiliensis in Organo con Jean-Claude Zehnder e Basso continuo e Prassi esecutiva con Jesper Boje Christensen. Ha suonato in tutta Europa e nell'America latina e insegna Basso continuo all'Università di Musica di Vienna.

Liuto

Saranno prese in esame le intavolature di Vincenzo Capirola, Francesco da Milano e Albert de Rippe e saranno studiati brani sia per liuto solo che per due o tre liuti nonché intavolature di frottole, chansons e madrigali in collaborazione con la classe di Voce.

Sigrun Richter si è formata alla Musikhochschule di Colonia con Konrad Junghänel ed ha approfondito i suoi studi con Hopkinson Smith e Paul O'Dette. Ha tenuto concerti in tutta Europa come solista e come basso continuo. Insegna Liuto e Prassi di esecuzione storica al Dr. Hochs Conservatorium di Francoforte sul Meno e Liuto e Stilistica del Seicento per cantanti alla Hochschule für Musik und Theater di Saarbrücken.

Flauto dolce

Il corso verterà sulle qualità espressive della pronuncia articolatoria e lo studio della letteratura diminutistica eseguibile con il flauto nelle opere di Della Casa, Bassano, Ortiz, Rognoni e Spadi sui madrigali di Palestrina, Cipriano de Rore, Sandrin, Courtois e Jannequin.

Musica d'insieme

Il corso, aperto ad ogni genere di strumenti e ai cantanti, sarà incentrato sull'espressione degli affetti e della prassi esecutiva della chanson e del madrigale, sia nell'accompagnamento che nella pratica diminutistica. Verrà preso in esame anche il repertorio strumentale della musica di danza di Attaignant e Mainerio.

Lorenzo Girodo, flautista, si è specializzato con Franz Brügger e Hans Martine Linde. Ha insegnato flauto dolce al Conservatorio di Milano e ha intrapreso poi la carriera concertistica come solista di flauto a becco e strumenti antichi ad ancia e direttore di opere barocche. Ha suonato per le più importanti istituzioni musicali internazionali e ha registrato sia CD che per radiotelevisioni europee ed americane.

Danza rinascimentale (16-22 luglio)

Il corso — che sarà articolato a due livelli: principianti e intermedio-avanzati — prevede lo studio dei passi, dello stile e dei balli in uso in Italia e in Francia nel XVI secolo. Il repertorio sarà ricostruito dai trattati dei maestri di ballo italiani Fabritio Caroso da Sermoneta, Cesare Negri e dal francese Thoinot Arbeau.

Flavia Sparapani ha studiato danza rinascimentale e barocca alla Guildhall School of Music and Drama di Londra e danza francese del XVII-XVIII secolo con F. Lancelot, Chr. Bayle, B. Massin e A. Feves. Ha fondato la compagnia di danza La Follia, di cui è direttrice ed ha curato per teatri, festival e rassegne di tutta Europa le coreografie di molte opere e balli di epoca prebarocca e barocca. È autrice di saggi sulla danza.

Costruzione del liuto (laboratorio)

Oggetto del laboratorio sarà la costruzione di un liuto adatto alla musica solistica del '500. Il corso prevede discussioni su problemi generali della liuteria, i tipi di liuto e le loro funzioni, materiali, corde ecc. I partecipanti dovrebbero essere provvisti di utensili personali come coltelli, lime, pialletti, morsetti, strumenti di misura, ecc.

Gerhard Söhne, liutaio, ha studiato ingegneria meccanica, matematica, storia e scienze musicali presso le due università di Monaco. Dopo un apprendistato presso il liutaio americano R. Lundberg, ha ottenuto il «Meister» a Mittenwald e svolto ricerche e catalogazioni presso vari musei, fra cui il Kunsthistorisches Museum di Vienna. È autore di un'opera sui principi matematici della progettazione rinascimentale del liuto.

Iscrizione

Allievi effettivi:

L.it. 250.000 = € 129.11 (danza: L.it. 125.000 = € 64.56)

Allievi uditori:

L.it. 150.000 = € 77.47 (danza: L.it. 75.000 = € 38.73)

Gli allievi effettivi sono iscritti come uditori anche agli altri corsi. Chi desideri iscriversi come allievo effettivo a più di un corso è tenuto al pagamento di L. 100.000 per ogni altra iscrizione.

Informazioni ed ospitalità

Comune di Pamparato, 12087 Pamparato CN

Tel. 0174 351 113 - Fax 0174 351 532

ISSN 1593-9197