

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

MUSICISTI TOSCANI

SCRITTI DI

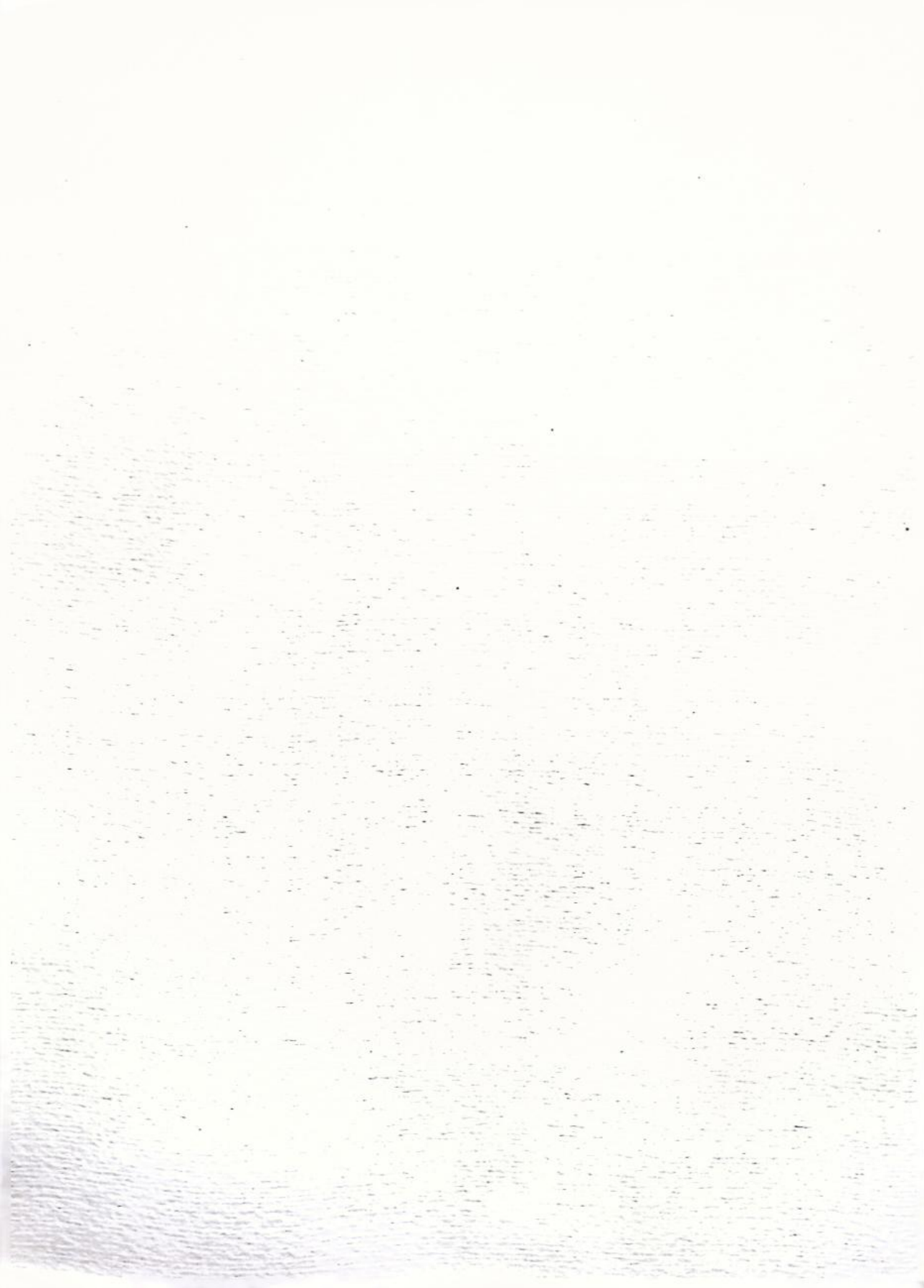
G. BARBLAN - A. BONACCORSI - B. BECHERINI
A. DAMERINI - G. HAUSER - R. MARIANI
R. PAOLI - C. SARTORI - G. SELDEN GOTH

10 - 20 SETTEMBRE 1955

A cura di ADELMO DAMERINI
e FRANCO SCHLITZER



SIENA - MCMLV





ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

MUSICISTI TOSCANI

SCRITTI DI

G. BARBLAN - A. BONACCORSI - B. BECHERINI

A. DAMERINI - G. HAUER - R. MARIANI

R. PAOLI - C. SARTORI - G. SELDEN GOTH

10 - 20 SETTEMBRE 1955

A cura di ADELMO DAMERINI

e FRANCO SCHLITZER



SIENA - MCMLV

Proprietà letteraria riservata

L'augurio che l'anno scorso in questa sede formulai che il Consiglio Artistico per le "Settimane Senesi" segnalasse all'Ente Autonomo una nuova scelta di musiche dei Maestri Toscani, le quali per ovvie ragioni di organizzazione non poterono trovar posto nel programma della XI Settimana, è stato quest'anno esaudito. La "dodicesima Settimana" quindi può considerarsi la continuazione della precedente. Il Consiglio Artistico però, come del resto avvenne l'anno passato, non ha inteso di offrire un quadro compiuto della folta schiera dei musicisti che videro la luce in terra toscana, ma solamente presentare un semplice, quanto mai significativo ed efficace disegno, con la speranza che se non tutti i musicisti presentati, quelli almeno di maggior valore artistico entrassero a far parte del quadro della nazionale cultura musicale d'oggi.

Mi corre l'obbligo di esprimere qui tutta la mia sincera gratitudine ed il mio intimo compiacimento al Sindaco di Siena Ilio Bocci Presidente dell'Ente Autonomo, al prof. Mencaraglia assessore della P. I. e al M.^o Vittorio Baglioni, i quali bene intendendo le finalità artistiche che sin dal lontano 1939 furono la ragione della mia iniziativa delle "Settimane", da sei anni amorevolmente, con intelligenza e rara competenza ne curano la preparazione e l'attuazione.

Tengo, inoltre, a ringraziare tutti i collaboratori del presente Numero Unico, che, al pari dei precedenti pubblicati negli scorsi anni, mi auguro possa riescire di qual-

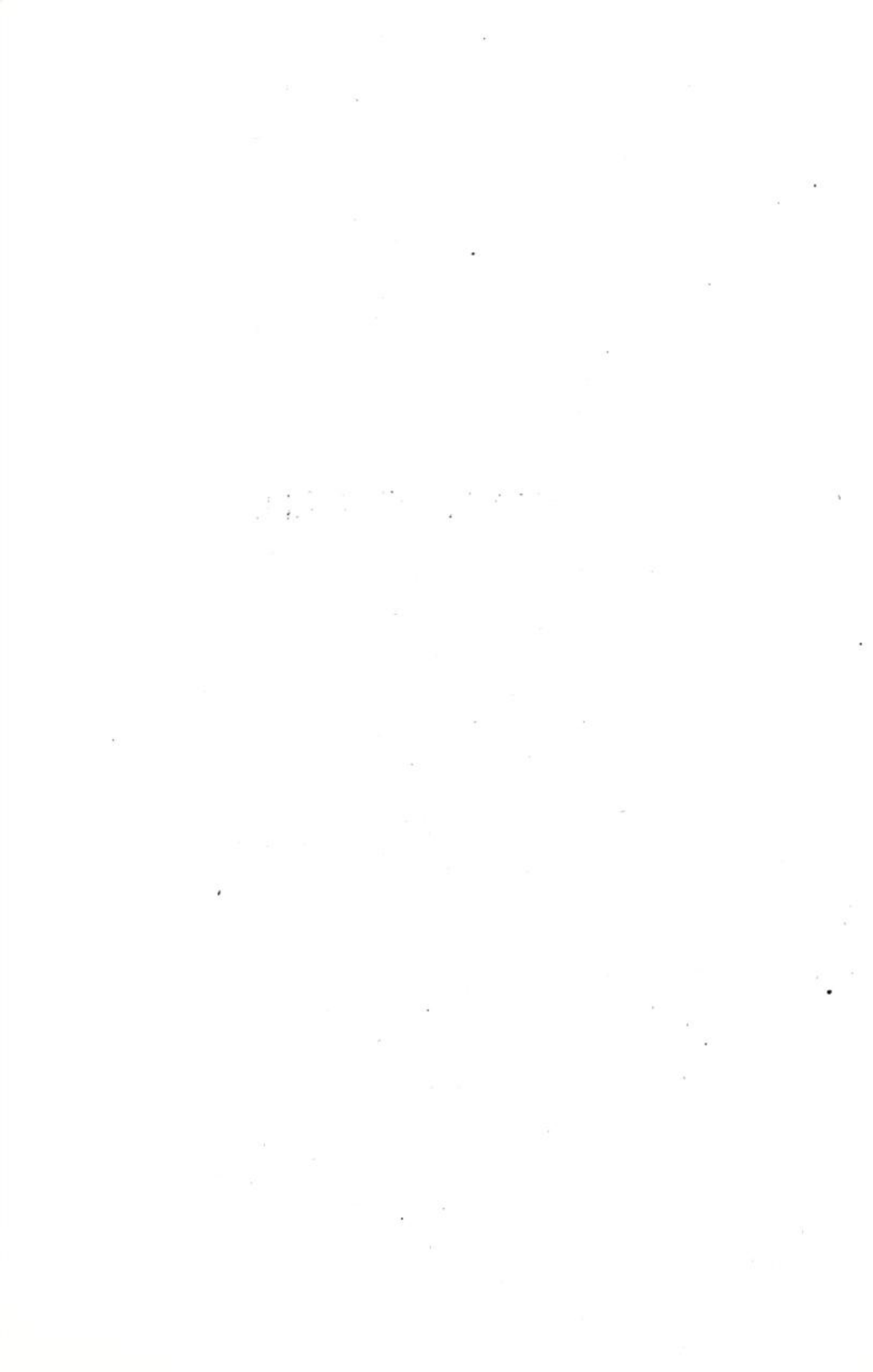
che utilità culturale a coloro che alla cultura s'interessano e, al tempo stesso, possa essere un ricordo per coloro che amano Siena come e quanto io l'amo.

Mi sia consentito esprimere alla fine di queste pagine di presentazione il mio ringraziamento cordiale all'amico Franco Schlitzer, il quale, com'è noto, ha curato negli ultimi cinque anni i Numeri Unici e altre pubblicazioni dell'Accademia Chigiana, continuando così degnamente l'opera preziosa, indimenticabile, iniziata dall'amatissimo, mai abbastanza compianto amico Sebastiano Arturo Luciani.

Siena, 5 Settembre 1955.

GUIDO CHIGI SARACINI

MUSICISTI TOSCANI



INTORNO A L' ESECUZIONE DELLE MUSICHE DELL' «ARS NOVA» ⁽¹⁾

Errore è alterare le vecchie musiche confondendole con quelle moderne. Nella stessa guisa il contenuto amoroso del Medio Evo non si deve confrontare con la passione amorosa della donna moderna, di Margherita Gauthier o di Madame Bovary, per fare un esempio: la donna del Medio Evo è apparizione, è la donna angelica dell'Alighieri, è Laura del Petrarca che non si tiene nelle passioni della vita ma, di più, al di sopra di esse, quasi Dea. L'osservazione vale, nel nostro caso, soprattutto per l'«intensità» dell'espressione, nel senso che l'espressione dell'*Ars antiqua* e dell'*Ars nova* vieta di abbandonarci, nella proporzione del suo piccolo ambito di suoni, alle irruzioni e ai contrasti di forza, come specialmente ai tempi del Romanticismo, dallo *Sturm und Dram* a Strauss. Riguardo all'ampiezza del canto, Dante e il Boccaccio, come sappiamo, fanno presupporre, invece, una tradizione splendida osservata anche allora da compositori ed esecutori, ossia il «bel canto». Quel canto — come si sa, totalmente

(¹) Intorno all'*Ars Nova* fiorentina, di cui verranno eseguiti esempi, in questa *Settimana Senese*, citiamo questa pagina di ALFREDO BONACCORSI, che in un pregevole studio su di «Un nuovo Codice dell'*Ars Nova*» esamina particolarmente il Codice scoperto assai recentemente a Lucca dal Prof. Augusto Mancini, ne illumina i caratteri formali ed estetici riguardo alle composizioni incluse nel Codice, anche di autori finora non conosciuti come Andrea Stefani e di molti Anonimi (cioè 82 Canzoni).

Questo brano del lavoro di Bonaccorsi, che anche si meritò un premio del Ministero della P. I., fu pubblicato dall'Accademia Nazionale dei Lincei e riguarda in special modo il problema assai vivo della esecuzione di quelle antiche musiche.

(adam)

scomparso —, di cui si sente nondimeno la bravura, è alle soglie dell'*Ars nova*; e pure ammettendo che i poeti lo abbiano esaltato esagerando, lo respiriamo anche noi se ascoltiamo, nelle musiche dell'*Ars nova*, la realtà di quell'antica improvvisazione ormai portata a creazione di forma: perchè quella melodia virtuosa narrata da Dante doveva generarsi novellamente, e ritornò.

La familiarità col virtuosismo — dobbiamo insistere su questo punto — fu un privilegio della nostra natura meridionale: e come la qualità dello strumento agevola il lavoro, così la « gola » dell'uomo del sud favorì la tecnica del canto fiorito e l'espressione del melisma. Sotto quest'aspetto il canto dell'*Ars nova* è da considerarsi moderno. Quanto alla partecipazione degli strumenti, il problema è molto arduo. Dalle descrizioni del Boccaccio (che tuttavia non collimano con altre descrizioni e induzioni) si ha in sostanza l'impressione che le canzoni venissero sostenute, piuttosto occasionalmente, dal liuto o dalla viola o da altri strumenti e, come avverte lo Haas, nella maggior parte dei casi non si può ammettere una più approfondita cooperazione strumentale ⁽²⁾. Nel *Decameron*, Emilia canta una canzone « dal leuto di Dioneo aiutata » ⁽³⁾. Tenendo presente specialmente questo passo, questo «aiuto» strumentale al canto, si può avere, a nostro giudizio, un orientamento per la partecipazione degli strumenti sotto le parti vocali.

Riguardo alla definita, o che si vorrebbe definire, partecipazione di una o più voci strumentali in sostituzione delle parti vocali, non crediamo che sia possibile stabilire a priori una sistematica partecipazione, come altri ha ritenuto, in favore della voce intermedia quando la composizione è a tre voci, o per il *contratenore* e *tenor insieme* sotto il *cantus* vocale, o per il solo *tenor* quando si tratti della forma della caccia o del madrigale, ecc. Siffatta partecipazione strumentale può essere studiata, sem-

⁽²⁾ R. HAAS, *Aufführungspraxis in Handbuch der Musikwissenschaft*, p. 104. L'A. accenna al *Trattato delle rime volgari* di A. DE TEMPO scritto circa il 1332, che attesta l'esecuzione del madrigale a una voce. Quivi si trovano altre indicazioni sulla musica del Trecento.

⁽³⁾ Congedo della giornata prima.

mai, caso per caso, a seconda delle possibilità di adattamento delle voci, quando cioè si abbia l'impressione che una voce ha tendenza a «sonare» il che, peraltro, a nostro vedere, si riscontra raramente in tutta una parte). Dunque solo la scelta caso per caso può giustificare, come insegna l'esame particolare delle musiche, la partecipazione strumentale, il passaggio delle parti vocali agli strumenti; ma, in nessun caso, si potrà rigorosamente teorizzare su questa materia, tanto più che al tempo dell'*Ars nova*, certamente, lo scambio vocale-strumentale sarà avvenuto il più delle volte per sostituire la mancanza di una o più voci, come accade più tardi fin nelle Cappelle musicali del Cinquecento, quando col trombone si suppliva alle voci o si rinforzavano ⁽⁴⁾. A proposito dell'accompagnamento non definito: generico diremo (cioè la realizzazione di esso, a scelta, seguendo le parti vocali scritte e fuori delle parti, con libertà) questo accompagnamento — è da supporre — sarà stato diverso anche per lo stesso pezzo a seconda dell'abilità dell'esecutore, della sua capacità a leggere e a improvvisare. Gusto e sapere sono, nel caso, fattori decisivi; e altresì si modifica, col tempo, come osserva lo Schneider, la regola nella pratica dell'arte ⁽⁵⁾. Ma la storia del presente ci aiuta a comprendere il passato. Non accade, infatti, di udire anche oggi, dopo tanti secoli di civiltà musicale, per esempio in chiesa, nelle improvvisazioni sull'organo, i modi più disparati ed opposti, dalla polifonia al canto con accompagnamento tipo Ottocento tutt'altro che religioso? E ciò nonostante i precetti e i ripetuti ammonimenti della Chiesa! E dunque — e per di più nella musica profana del tempo che veniamo studiando, della quale non si hanno parti scritte d'accompagnamento se non in qualche caso *presupposto* — è da immaginare una certa elasticità

(4) Si veda R. CASIMIRI, *Disciplina Musicae e Maestri di Cappella*, ecc. in « Note d'Archivio per la storia musicale », 1942, pp. 128-129.

(5) A proposito dell'improvvisazione e delle regole d'accompagnamento, si veda M. SCHNEIDER, *Die Anfänge des Basso continuo und seine Bezeichnung*, Lipsia, 1918. Per quanto lo Schneider si riferisca ad epoche posteriori, è interessante ciò che egli riporta e annota intorno alla pratica strumentale e vocale.

e libertà nella pratica di accompagnare, sostenere o abbellire il canto, da parte della stessa persona che canta o di altri, tenendo conto altresì che quanto più un canto è ornato, com'è il canto dell'*Ars nova*, tanto più sarà leggero e sottomesso, quasi venendo a ritrarsi, l'accompagnamento: però non si concentri sopra di esso l'attenzione dell'uditore, perchè è necessario secondare, non soverchiare, la melodia, come del resto, insegna la storia della musica e specialmente quella dell'opera.

Una questione ancora più difficile da stabilire è quella dei tempi, dei movimenti: in genere si ritiene o si propende, per una misura uniforme dei movimenti nelle musiche del Medio Evo. Ma in contrasto a questo criterio si leggono, a proposito della pratica dell'esecuzione, in *Scriptores de musica*, con riferimento al 1275 all'incirca e al periodo seguente, definizioni (graduazioni) del movimento: *adagio*, *più adagio*, *lentissimo*, *presto*, *più presto*, *prestissimo*, e inoltre il suggerimento del crescere e del diminuire del movimento, cioè accelerare e ritardare. (Definizioni e suggerimenti da non intendersi, beninteso, nel senso preciso delle odierne didascalie) ⁽⁶⁾. Anche su questo punto, del resto, deciderà il gusto dell'esecutore, il quale non dovrà obliare che in realtà, in un movimento prettamente rigido, senza alcun tratto di agogica, non può sussistere in musica, non si è mai udito e anzi non lo si potrebbe nemmeno concepire, e che, al tempo dell'*Ars nova*, i movimenti erano più moderati di quelli nostri moderni: *allegro*, meno *allegro*, l'*adagio*, meno *adagio*.

Altro punto che merita considerazione senza sopravvalutarlo, come fa, a nostro credere, il Ferand ⁽⁷⁾, è quello della ricreazione musicale ossia della pratica dell'improvvisazione, individuale e collettiva, della musica del Medio Evo. Sì, sulle parti di canto anche s'improvvisava, variando e abbellendo, ma sta di fatto che quando queste parti vocali ci vengono tramandate dai codici, esse sono già un « tutto », un'espressione che non ha bisogno di

⁽⁶⁾ E. H. DE COUSSEMAKER, *Scriptores*, vol. I; pag. 361, indicazione riportata da HAAS, op. cit. p. 107.

⁽⁷⁾ E. FERAND, *Die Improvisation in der Musik*; Zurigo, 1938.

un'altra espressione, di un'ulteriore e nuova espressione. La quale potrà esserci stata, non vogliamo negarlo, nella stessa *Ars nova*: ma siamo noi in grado, oggi, di « ricostruirla? ». E perchè dovremmo porci questo compito arduo, per non dire impossibile? In tema di improvvisazione contentiamoci, piuttosto, della sola partecipazione strumentale inserita, con qualche prudenza, sotto quelle musiche, quando non ci si voglia limitare, come già si è detto, al semplice raddoppio strumentale di qualcuna delle parti vocali.

ALFREDO BONACCORSI

Dagli « Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei » a. CCCXLV, 1948 -
Serie VIII - Vol. I - fase, 12.

DALLA FROTTOLA AL MADRIGALE CINQUECENTESCO

FRANCESCO CORTECCIA - MARCO DA GAGLIANO

Fra il movimento locale e gli scambi col Nord d'Europa, la musica a Firenze vanta un'attività assai antica, partecipando ad ogni manifestazione dell'arte e dando spesso l'avvio a nuove forme musicali.

La poesia e le arti figurative potevano armonizzare il pensiero e l'aspirazione, collegandosi anche nelle preziose carte dei manoscritti fiorentini, che alla gioia del canto uniscono quella dei colori e dell'immagine; dei fiori, degli uccelli, degli strumenti musicali. Così in armoniosissime pagine vibrano le melodie delle prime laudi francescane, i canti dell'*Ars nova*, le solenni intonazioni dei maestri fiamminghi. Dal Trecento in poi non vi è forma musicale che passi inosservata ai fiorentini: non vi è grande maestro ultramontano che non voglia soffermarsi nella città, lasciandovi impronte della sua arte e del suo sapere.

E' nel Quattrocento, nel moto vivo della nuova cultura che dai fondachi e dalle piazze sale nei turriti palazzi, che hanno origine le moderne, semplici e vive melodie italiane. Le più antiche appaiono frammentarie, tramandate dalla laude e dalle incatenature; ma nella seconda metà del secolo — legate alle forme della poesia popolare — vibrano nel sapore dei dialoghi, negli strambotti, nella malinconia dei rispetti e infine in tutte le forme dell'imitazione petrarchesca.

Con la nuova poesia ebbe pure origine la nuova musica, non legata alle circonvoluzioni dell'antica, ma libera nel moto melodico e nell'avvicendamento dei suoni che lega le melodie anche

in sequenze di accordi dando l'avvio all'armonia moderna. Tali forme popolarieggianti, dal nome dei leggeri componimenti poetici a cui erano legate, si chiamarono frottole, e fu tanto il favore che incontrarono alla fine del Quattrocento e ai primi del Cinquecento, da potere incidere col loro carattere il periodo in cui apparvero, influenzando vivamente la nuova musica italiana.

Secondo i recenti studi di A. Einstein, *The italian Madrigal* ⁽¹⁾, l'origine del madrigale potrebbe avvantaggiarsi di una ventina d'anni, poichè l'illustre studioso, nell'importante cimelio della Biblioteca del Conservatorio di Firenze, *Frottole de Misser Bartolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Carra con Tenori et Bassi in canto figurato per cantar et sonar col lauto*, che egli data tra il 1509-'11, riconosce tra le composizioni in esso contenute, un gran numero di ottave, stanze di canzoni e madrigali, intonati anche con vera nobiltà di espressione, come l'ottava dell'*Orlando furioso*, *Queste non son più lacrime*, che ebbe il suono dal Tromboncino, o il madrigaletto del Cara, *Amor se d'ora in ora* ⁽²⁾.

Nella forma del madrigale A. Einstein include pure la *Musica de messer Bernardo Pisano sopra le canzone del petrarcha*, opera pubblicata dal Petrucci nel 1520 ed omaggio del musico pisano al Cantor di Laura. Però 11 dei testi della mutila e rara stampa petrucciana ⁽³⁾ si trovano nel cod. fiorentino Magliabechiano XIX, 164-'67, e numerose altre composizioni di Bernardo Pisano, sempre a Firenze, sono nel B. 2440 della Biblioteca del Conservatorio.

Ma, pure il Cesari sottolineò l'esistenza di testi madrigaleschi nelle stampe dell'Antico, dal 1510 al '20, « ove fanno capolino alcune ballate e madrigali del Petrarca e del Buonarroto, accompagnate da un discreto numero di rime che per la struttura

⁽¹⁾ Princeton, 1949.

⁽²⁾ Op. cit. pag. 128.

⁽³⁾ Ved. C. Sartori, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze, 1948, pag. 59.

e il contenuto appartengono alla letteratura poetica madrigalesca » (4).

E' naturale, che spento ogni ideale di libertà e insediati i nuovi testi letterari, la musica secondasse le aspirazioni della nuova società cortigiana, compiendo alla svelta il trapasso dalle forme popolari della frottola e dello strambotto alla compostezza e alle molli grazie del madrigale. Musicalmente la base era solida e le differenze formali — come ad es. la scomparsa della ripresa strofica — erano quelle che meno preoccupavano. La tecnica era già sviluppata; e della stessa imitazione, poco amata dai frottolisti, abbiamo larghi esempi nella *villota* e nella *chanson*, se pure vogliamo trascurare le forme sacre del mottetto. Ai musicisti non era quindi difficile seguire la nuova moda, che da Venezia, da Roma e da Firenze andava mano a mano consolidandosi. La storia del madrigale è legata a grandi nomi, ad Adriano Willaert, al Verdelot a Costanzo Festa: e a Firenze, per ricordare un altro autore italiano, a Francesco Ayolla o De Layolle, che nel 1533 fece eseguire sempre a Firenze due madrigali di Cost. Festa, che glieli aveva dati Michelangiolo: « tenuti cosa mirabile circa il canto » come dice Michelangiolo stesso in una lettera a Sebastiano del Piombo (5).

In quegli anni a Firenze la vita musicale è attivissima: Francesco Corteccia — maestro alla corte dei Medici e compositore sacro di grande valore; i suoi *Responsori a 4 voci pari* si trovano a stampa e manoscritti all'Archivio del Duomo di Firenze — emerge anche nella produzione madrigalesca, tendendo con essa allo stile rappresentativo, che dopo il 1530 diventa uno dei maggiori scopi dell'arte musicale fiorentina. Le *Musiche fatte nelle nozze dello Illustrissimo Duca di Firenze, il signor Cosimo de Medici, et della Illustrissima Consorte, Mad. Leonora di Tolieto* (6), pure rimanendo lontane da quello che sarà più tardi lo stile del Peri o del Caccini, mirano a tale scopo; e i sette madri-

(4) G. Cesari, *Le origini del Madrigale cinquecentesco*, Riv. Musicale Italiana, XIX.

(5) G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo B.*, p. 466.

(6) Firenze, Giunti, 1539.

gali contenuti nella raccolta, e cioè, *Vattene almo riposo, Guardane almo pastore, Chi ne l'a tolt'oimè, O begli anni dell'oro, Hor chi mai canterà, Vientene almo riposo, Bacco, Bacco*, evoè sono di Francesco Corteccia, che in quell'occasione scrisse pure le musiche per la cerimonia dell'ingresso in città dell'Illustrissima Duchessa, ossia un *Ingridere* a otto voci, e un altro inno, *Sacro e santo imeneo* a nove voci, cantato il primo « sopra l'arco del portone della port'a prato da 24 voci da una banda et da l'altra da 4 tromboni » (7).

Il Corteccia compose pure i madrigali per gl'intermedi di due commedie di Francesco d'Ambra, cioè la *Cofanaria* — rappresentata nel 1565 — in occasione delle nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria; e il *Furto* (1544), di cui si hanno le composizioni musicali (5 madrigali) in una rara stampa della Biblioteca del Conservatorio di Firenze, nel *Primo Libro de' Madrigali di Francesco Corteccia* (8).

Delle cinque composizioni, le prime due, *Udendo ragionar e Quanto sia dolce voglia* furono pubblicate modernamente dal Ghisi; le altre ancora inedite, *Non le parole o l'erbe, Gran torto si lagna giovin amante, Come nulla vale*, musicalmente essi sono semplici e lineari, omofoni, ossia vicini allo stile popolareesco di cui tanto si era valsa la frottola. Il Ghisi riconosce che l'autore, « pur lavorando su modesti schemi formali che si possono considerare come appartenenti ad una prima maniera, raggiunge vivacità di effetti in un ambito tonale colorito e vario ». Siamo nel periodo classico del madrigale e il Corteccia, pure tenendo ad una elevata espressione fa uso di mezzi vari, specialmente nel riguardo dei ritmi e degli andamenti sincopati. Il sistema ha già preso vita, forse intendendosi così di rilevare i caratteri del testo poetico, solamente gli esteriori però: dunque imitazione di effetto, cioè l'imitazione che più tardi Vincenzo Galilei tanto aspramente criticherà.

« Dicono adunque — scrive il Galilei — anzi tengono per « fermo i nostri pratici contrapuntisti, di havere espressi i con-

(7) Ved. F. Ghisi, *Feste musicali della Firenze Medica*, Firenze, 1939.

(8) Venezia, A. Gardane, 1547.

« cetti dell'animo in quella maniera che conviene, et di havere
 « imitato le parole, tutta volta che nel mettere in musica un
 « Sonetto, una Canzone, un Romanzo, un Madrigale ò altro, nel
 « quale trovando verso che dica per modo d'esempio: *Aspro core*
 « *et selvaggio, et cruda voglia*, che è il primo d'uno de' sonetti
 « del Petrarca; haveranno fatto tra le parti nel cantarlo, di molte
 « settime, quarte, seconde, et seste maggiori; et cagionato con
 « questi mezzi negli orecchi degli ascoltanti un suono rozzo, aspro
 « et poco grato... Altra volta diranno imitar le parole, quando
 « tra quei loro concetti ve ne siano alcuni che dichino *fuggire*
 « *ò volare*; le quali parole proferiranno con velocità tale, che
 « in vece d'indurre alcuno di quelli affetti, hanno mosso gli udi-
 « tori à riso, et altra volta à sdegno; tenendosi per ciò d'essere
 « quasi che burlati... Et facendo mentione il concetto che egli
 « hanno tra mano (come altre volte occorre) del romore del
 « Tamburo ò del suono delle Trombe ò d'altro strumento tale,
 « hanno cercato di rappresentare all'udito col canto loro il suono
 « di esso, senza fare stima alcuna d'haver pronunziate tali parole
 « in qual si voglia maniera inusitata » (10).

Certamente il Galilei esagerava; però gli stessi testi letterari inducevano il compositore ad un'estetica che riguardava solamente la bellezza stilistica e formale della composizione, senza preoccupazioni di rapporti interiori, cioè di commozione d'animo. I testi enfatici e soggettivi, privi di qualsiasi elemento rappresentativo, si riducevano spesso ad artifici e giochi di parole o ad espressioni invariabili e monotone abilmente rese atte alla musica. « Elle son piene di purità — dice Bernardo Tasso delle sue rime per musica — ed affetti amorosi, di colori et di figure accomodate à l'armonia » (11). La moda obbedisce alle nuove aspirazioni cortigiane e al rinnovamento formale operato dal Bembo, che rompe ogni contatto con la poesia popolare.

(9) F. Ghisi, op. cit. pag. XXIII.

(10) A. Einstein, op. cit. pag. 297.

(11) G. Cesari, op. cit. pag. 389.

Negl'Intermedi della commedia « Il Furto » non è possibile di trovare niente di diverso: il primo, *Udendo ragionar* è una specie di presentazione o prologo della commedia:

Udendo ragionar
Che qui si denno
Atti suavi e cari
Di Furto presentare etc.

che richiama infine gli spettatori — come si usava anche nelle Sacre rappresentazioni — a prestare attenzione alla medesima,

Giovenil cor legat'in salda rete
Fin'a qui udit'havete
Quel che dipoi s'accoglia
In brev'intenderete
Grat'uditor se voi ne prestate
L'orecchia 'ntent'et quete.

Letterariamente più elevato è il tono del terzo madrigale, che ai mali d'amore pone rimedio con la saldezza e la forza dell'anima:

Ma sol'animo pront'aldac'et forte
Che non teme di morte
Ardit'amant'ove la voglia abbonda
Che vostr'amica sorte sanerà
La ferit'aspr'et profonda.

Nel quarto, l'ultima parte è atta a favorire quell'elevata espressione musicale a cui allude Bernardo Tasso, veramente caratteristica della forma del madrigale:

O amanti felici
O per sempre beati
A voi ridon'i prati
D'ognintorno
D'amor liet'et aprici.

L'ultimo — come si usa in generale nelle chiuse — è di carattere moraleggiante:

O come nulla vale
Per adempir il nostro
Van disegno mortale
Forz'et ingegno.

Solamente la divina Provvidenza volge il mondo a « dolcissimo bene », che in fine tutti rallegrerà « mostrando 'l vero ».

« Ritrovandomi il Carnoval passato in Mantova chiamato da « quella Altezza per onorarmi servendosi di me nelle Musiche da « farsi per le reali nozze del Serenissimo Principe suo Figliuolo « e della Serenissima Infanta di Savoia, le quali essendo differite « a Maggio dal Sig. Duca per non lasciar passar que' giorni senza « qualche festa volle fra l'altre, che si rappresentasse la *Dafne* « del Sig. Ottavio Rinuccini da lui con tale occasione accresciuta « e abbellita, fui impiegato a metterla in Musica: il che io feci « nella maniera che ora vi presento... ».

Così nella *Dafne* (avvertimento « ai Lettori »), Marco da Gagliano informa di avere partecipato al moto fiorentino per la nascita del melodramma, dando pure notizie dei procedimenti seguiti nella composizione dell'opera ⁽¹²⁾. In verità, in particolare nell'enunciazione del programma musicale, egli mostra di avere pienamente compreso i criteri della celebre Camerata, dettando regole che pure col passar degli anni, resteranno fondamentali per l'opera teatrale.

I primi avvertimenti vengono dati ai cantori, che s'ingannano quando si affaticano « a far gruppi, trilli, passaggi et esclamazioni senza haver riguardo perchè fine, e a che proposito » (!). La mania è antica, quando si pensi che il maggior numero dei madrigali degl'*Intermedi* fiorentini del 1589, era appunto nello stile fiorito riprovato dal Gagliano.

⁽¹²⁾ L'opera fu pubblicata a Firenze, dal Marescotti nel 1608. Le nozze alle quali il musicista allude sono quelle di Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia; durante quelle sontuosissime feste, fu rappresentata l'*Arianna* di Claudio Monteverdi.

Un altro interessante avvertimento riguarda l'armonia che « non sia ne troppa ne poca, ma tale che regga il canto senza impedire l'intendimento delle parole ». Anche il modo di sonare dev'essere semplice, privo di adornamenti; e gli artisti devono immedesimarsi nella loro parte ed entrare in scena con naturalezza, accordando il loro passo al suono della Sinfonia. Ovidio, che dovrà cantare il Prologo, entrerà senza affettazione e — cosa importantissima — mirerà alla « ricerca espressiva delle parole ».

Per dare un esempio ai suoi avvertimenti Marco ricorda l'arte di Antonio Brandi, che interpretò Ovidio nella rappresentazione mantovana della *Dafne*, e cantò la parte « talmente bene — scrive in proposito — ch'io non credo, che si possa desiderar più, la voce è di contralto esquisitissima, la pronunzia e la grazia del cantare meravigliosa, ne solo vi fa intendere le parole ma co' gesti, e co' movimenti par che v'imprima nell'animo un non sò che d'avantaggio... ». Eppure l'arte di Marco da Galliano, canonico e maestro di cappella in S. Lorenzo a Firenze, essenzialmente è legata alla musica religiosa, e infatti tra le sue più importanti opere si contano, l'*Officium defunctorum quatuor paribus vocibus concinendum* e le *Missae et Sacrarum Cationum 6 vocum* (1614) scritte nello stile concertato.

Però l'interesse per la monodia — ossia la partecipazione di Marco all'intera vita musicale fiorentina — appare ancora più evidente nelle *Musiche a una, due, e tre voci del 1615*, che l'Einstein per il valore stilistico chiamerebbe volentieri « Nuove musiche » (13). L'intenzione dell'autore è già chiara nella scelta dei testi: sono infatti preferiti madrigali del Bembo, del Rinuccini, del Chiabrera, la canzone del Petrarca, *Vergine bella* e il pittoresco sonetto di Luigi Tansillo, *Valli profonde al sol nemiche*. Delle varie composizioni, 8 sono a una voce con b. c. (14), 10 a

(13) Pure questa rarissima opera è posseduta dalla Bibl. del Conservatorio di Firenze.

(14) *Valli profonde al sol nemiche, Ovunque irato Marte, Bontà del ciel eterna, Pastor levate, Io vidi in terra angelici costumi, Dopo tanti sospiri, Tra le più meste e sconsolate genti, D'infinita e magnanima pietade.*

due voci con h. c. ⁽¹⁵⁾ tre a tre voci e b. c. ⁽¹⁶⁾, 2 a cinque voci ⁽¹⁷⁾. Gli ultimi sei madrigali costituiscono il *Ballo di Donne Turche insieme con i loro Consorti di Schiavi fatti liberi. Danzato nel Real Palazzo de' Pitti all'Altezze di Toscana il Carnevale dell'Anno 1614. Invenzione e parole del molto illustre Signor Alessandro Ginori*; opera che per il contesto di ballo e canto è tenuta in considerazione tra le prime manifestazioni melodrammatiche. Di essa parla lungamente il Solerti in *Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637* ⁽¹⁸⁾, riproducendo anche la descrizione della festa e stralciando le notizie dal *Diario* del Tinghi, da cui sappiamo che « adì 26... giorno di giovedì grasso, volendo S. A. dare a pieno soddisfattione alle Altezze Ser.mestettero a vedere il balletto fatto da sedici gentiluomini fiorentini con bellissima invenzione, come a basso si dirà ». Cioè del comparire di un ricco vascello in riva d'Arno, dello sbarco degli uomini e delle donne turchesche, « adorne pomposamente di abiti alla turchesca et molte gioie »; e dell'armonia di diversi strumenti, al suon de' quali « or l'una et or l'altra cantorno » numerosi versi. Il madrigale a 5, *Chi provò d'amor le gioie* fu cantato « con passi concordi al canto e con gesti lamentevoli » — proprio le già sottolineate intenzioni del Gagliano — e i numerosi altri balli, sempre accompagnati dal canto a una o più voci, riempirono di gioia l'animo dell'intera corte. Infine, aperta la scena, anche le « Loro Altezze cominciarono a ballare, et si danzò per fino alle ore quattro della notte; e poi fu portata una bella colazione di confetti e confetture ».

I costumi dei signori che prendevano parte al balletto erano bellissimi: berrettoni di raso turchino, perle e piumaggi, mani-

⁽¹⁵⁾ *Cantai un tempo, In un limpido rio, Alma mia dove t'en vai, Fanciulletta ritrosetta, Mira Fillide mia, Chi nudrisce tua speme, Pur venisti cor mio.* Questa composizione reca però la postilla: « Del molto illustre Signor Lodovico Arrighetti ». *O vita nostra al fine polvere et ombra, Vergine chiara e stabile eterno, O meraviglie belle, Povere d'ogni ben ricche di duolo.*

⁽¹⁶⁾ *Quest'è pur il mio core, Come si m'accendete, Vergine bella che di sol vestita.*

⁽¹⁷⁾ *Chi provò d'amor le gioie, O felici o fortunate rive.*

⁽¹⁸⁾ Firenze, 1905.

che larghe e abbottonature d'oro per le donne; turbanti rossi ornati di gioie, catene d'oro e vesti di seta per gli uomini.

I disegni dei costumi erano di Jacopo Ligozi; e il balletto fu ideato da Santino Cornesari di Firenze, « e fu meraviglioso perchè con medesimo suono ballarono quattro sorte di balli, cioè calata, corrente, canari e galliarde ».

BIANCA BECHERINI

ATTUALITÀ DI GIOVANNI ANIMUCCIA

Nell'aurea sontuosità polifonica del sec. XVI, quando tutti gli sguardi del mondo musicale parevano affisati nelle coralità luminose delle cappelle romane, varie luci si accendevano qua e là, costituendo come dei mistici focolai d'arte a cui pullulavano ammiratori e seguaci, discepoli e continuatori: nell'intenso ritmo della vita artistica romana uno squarcio di fresca fluente vena fiorentina si apriva per dare una nota tipica ed un gustoso sapore popolareggiante a tutto il movimento artistico rinascimentale che ferveva nella Roma di Leone X Medici e dei suoi immediati successori.

E' come se un solenne arazzo si accostasse da un lato per lasciar scorgere un fresco e ridente panorama di primavera: è nella solenne architettura della polifonia prevalentemente sacra del Cinquecento che, specie ad opera di G. Animuccia, comincia a serpeggiare la linfa vitale di una ispirazione nuova riecheggiante tradizionali melodie, ma pur squisito presentimento dell'imminente seicento. E' la riscoperta dell'antico e del nuovo fusi in una mirabile sintesi che torna a noi nel fresco sbocco di una limpida acqua sorgiva aperto tra le selve dalla mano dell'artista, esperto conoscitore dell'animo umano e delle vie che portano ad esso per l'arte: egli fa sua l'ispirazione popolare e talvolta si sostituisce ad essa con l'abile colpo d'ala proprio del genio, che tocca d'un balzo le vette più alte facendole apparire le più semplici; nelle Laudi spirituali di Giovanni Animuccia si ode riecheggiare la canora tradizione fiorentina e toscana e con essa la limpida vena melodica che di una pura linea di monodia fa un meraviglioso serto in cui si adagiano, con funzione puramente ornamentale, le altre voci del tradizionale complesso polifonico.

L'opera di Giovanni Animuccia, vasta se pur non immensa, ricca se pur non ridondando, si presenta con caratteri tutti suoi personali che nettamente la differenziano anche dall'opera del grande Palestrina: è una diversità di stile che trae le sue più profonde origini dalla differenza di temperamento dei due compositori. La sua musica fluisce come tersa e limpida onda sulle preziose gemme di secolare bellezza in cui sono racchiusi i temi gregoriani. Se prendiamo, ad esempio, le cinque messe del « Missarum liber I » (Roma, 1567), vi troviamo incastonati i testi musicali liturgici degli inni « Ave maris Stella », « Ad coenam Agni Providi », « Conditor alme siderum », « Christe Redemptor omnium », della sequenza « Victimae paschali laudes » e dell'antifona « Gaudent in coelis »: le antiche melodie rivivono purissime ed incontaminate, mentre una polifonia, mirabile per sapiente gioco di contrappunti, di imitazioni, di grandiosi accordi e di melodiosi silenzi, fa degna corona ad essi, senza sopraffarli, anzi facendoli espandere in effetti di luci sempre nuove e fascinatrici.

Nelle laudi animucciane più che nei Madrigali e nelle Messe, è un mondo nuovo che si schiude all'orizzonte musicale, poichè le preesistenti laudi avevano inguainata più strettamente la loro melodia nell'abbigliamento polifonico — che tuttavia mai può dirsi veramente e sostanzialmente incorporato ad esse — e al giro melodico facilmente orecchiabile, per meglio far presa sulla memoria musicale della masse oranti, si unisce l'andamento omoritmico, sì da poter essere agevolmente scandito dai gruppi che, sulle orme di S. Filippo Neri, si snodavano processionalmente per le vie e ville di Roma, nella visita alle Sette Chiese. Di qui all'Oratorio il passo è breve ed il cammino ben noto: dal cielo aperto dell'Urbe alla sala dove si raccoglievano i seguaci, amici e simpatizzanti del Santo Fiorentino, è un continuo alternarsi di peculiarità stilistiche in cui, or più evidenti or meno, le caratteristiche da cui la nuova nascente monodia trarrà le sue più feconde ragioni di vita per assurgere, da complesso di esercizi spirituali praticati in un particolare luogo di riunione e di orazione, alla forma

tipica che nel Barocco si schiuderà a sorti gloriose. E' già, infatti, nella *Laudi spirituali dell'Animuccia* che si intravede il succedersi ed il formarsi dei nuovi successivi periodi dell'arte musicale. Nel I° libro, del 1563, la tessitura quasi sempre rigidamente tetravocale ⁽¹⁾ è già impostata sul senso armonico-strumentale, mentre il 2° libro, del 1570, anche se ricco di imitazioni e di procedimenti polifonici quali le solenni chiuse ad otto voci divise in due cori, tutto prelude a qualche elemento che si troverà più ampiamente sviluppato ed elaborato nella forma oratoria: dai dialoghi concitati delle parti monodiche, che si interrogano a vicenda, all'espandersi lirico e drammatico di parti singole accompagnate da strumenti ed infine all'effondersi nella pienezza timbrica delle otto voci, riunite in un trionfo di vocalità e coralità purissime.

Nelle tre laudi a tre voci, che chiudono il 1° libro delle *Laudi spirituali* la semplificata tessitura polifonica, data dal minor numero di voci accentua ancor di più il carattere spiccatamente monodico di tal genere di composizioni: il canto si libra sulle altre due voci inferiori di contralto e tenore con indipendenza o meglio prevalenza assoluta. Esse costituiscono, si può dire, un tritico melodico di grande affinità stilistica ed armonico-tonale: è la stessa atmosfera idillica, in cui è soffusa una dolcezza di preghiere dal lontano sapore popolareggiante, e gli inizi delle due prime si assomigliano stranamente, facendo quasi pensare ad una uniformità tematica: Accostiamo i due incipit della voce superiore: « *Laudate Dio* » « *O Jesu buono* ».

Le due formule melodiche sembrano ricalcate l'una sull'altra, ma l'atmosfera armonica differisce notevolmente, soprattutto per i frequenti raddoppi delle parti che, nella 2ª, così spesso si sovrappongono, riducendo la tessitura a due voci e conferendo alla composizione la grazia nostalgica e l'ansia sospesa dell'accordo incompleto.

(1) Meno le ultime tre, a tre voci.

Il processo di semplificazione si fa più serrato ed evidente nella 3^a del Trittico ed ultima delle 34 che formano il 1° libro: la didascalia lo indica chiaramente: « A tre voci et a duoi lasciando questa parte » (tenore). L'inizio all'unisono ed il procedere delle due voci, per una dozzina di misure, alla distanza per lo più di una terza e talora di una quinta con il tipico vuoto della terza, ha un carattere lugubre, lamentoso, pieno di angosciosa pena: « giù per la mala via l'anima mia ne va »: « s'ella non ha soccorso presto morta sarà ». Solo alla ripetizione di quest'ultima frase, che diviene poi ritornello, si unisce il tenore, in uno slancio di implorazione che vuol essere accorata richiesta di tutto il pur piccolo complesso canoro. Ma prendiamo in esame più attento la 2^a, penultima della raccolta: « O Jesu buono ». Dopo l'inizio già citato, che è titolo e ritornello, la melodia prosegue con « Domani la tua gratia »... in cui lo schema ritmico tipicamente ternario, pur in tempo pari, conferisce all'insieme una freschezza primaverile, cui non è forse estraneo il raffronto che sorge istintivo con l'altra lauda « Ben venga amore », testo del Savonarola ispirato dal « Ben venga maggio » del Poliziano, che è un'altra gemma dello stesso volume; le cinque note ribattute con l'andamento ritmicamente sillabico di un fresco recitativo, dicono tutto il dolce insistente senso di domanda che l'Autore vuol imprimere in questo passo, cui segue l'altro, pure simile nelle due laudi, « Chè l'alma non si satia » (« di te, Amor gentile », continuerà il Savonarola nel suo « Ben venga amore »), senso sospeso d'interrogazione e di trepida attesa che par quasi placarsi d'incanto nella chiusa. Qui alla canora anima orante già arride la speranza d'ascendere fino al Trono d'Iddio, e tale speranza che si concreta nel timido ma fiducioso accordo di terza maggiore sol-si, in cui le tre voci si adagiano dopo la breve cadenza finale. Questo piccolo poemetto, apparentemente scarno e disadorno, racchiude nella sua parvenza di povertà, una profonda ricchezza che non sarà superata, sostanzialmente, neppure dal II° libro, in cui, per le richieste di un pubblico più folto e più scaltrito alle raffinatezze dell'arte che affollava ora l'Oratorio Filippino,

l'Autore dovrà dispiegare un maestoso apparato di imitazioni e doppi cori, di fugati e di grandiosi effetti timbrici dati dai contrasti e dalla fusione delle masse vocali, in una potenza di tocco da grande affresco sonoro. E' già, forse, in questa piccola pagina il segreto del melodioso Seicento, di quel Barocco musicale che fece della voce superiore una purissima linea quasi aerea e libera dal dialogare serrato col resto del complesso vocale, ma che la parte più sostanziale di esso, espressa nell'accompagnamento strumentale, che poi sarà rappresa nelle cifre del basso continuo, porrà a sostegno di questa voce predominante, come per darle, ultimo retaggio di tutta una gloriosa era di intramontabile bellezza, l'apporto polifonico che sarà la base feconda della sensibilità armonica dei tempi nuovi.

LUISA CERVELLI

NOTA

Ai primi del Cinquecento nacque a Firenze Giovanni Animuccia, che doveva succedere nel 1555 al Palestrina a Roma nella cappella della basilica di S. Pietro. Tenne questo posto sino alla sua morte avvenuta nel 1571 con grande onore, essendo ritenuto uno dei maggiori maestri di musica sacra del suo tempo. Fu anche molto amico di S. Filippo Neri, e dal 1570 fu anche maestro di capella nell'oratorio di San Girolamo istituito da questo santo geniale. Autore di *Messe* e *Mottetti*, in cui si attenne più strettamente al modello fiammingo, è rimasto celebre soprattutto per le sue *Laudi spirituali* (1563-1570) che, per il loro stile più raccolto ed efficace per una certa tendenza alla semplificazione della linea melodica, preludono chiaramente all'oratorio seicentesco e alla monodia. Molte sue opere sono rimaste ancora manoscritte. Sopra un suo canone avvenne una disputa di carattere contrappuntistico tra Tommaso Redi e il Padre Martini. E' senza dubbio, a Roma, la figura di maggior rilievo accanto al Palestrina.

R.P.

GIUSEPPE GUAMI DA LUCCA

NOTA

Non sono molte le notizie che abbiamo della vita di Gioseffo Guami da Lucca. Secondo il Nerici, nacque tra il 1530 e il '40, e fu il primo tra i valenti cultori musicali della sua famiglia, proveniente da Guamo, paesello vicino alla città. Dal suo *Primo-Libro di Madrigali a cinque voci*, stampato a Venezia dal Gardano (1565) e dedicato, *Alli molto Magnifici Signori... Gioseffo Bonvisi e Lodovico Penitesi*, sappiamo che dai detti egli fu aiutato nei suoi studi e « inanimato alla musica », sì che per le cortesie ricevute, dedica loro « questi Madrigali..... per far conoscere al mondo » la sua riverente memoria.

Sembra che compisse gli studi a Venezia sotto la guida del Villaert. Dopo, per diversi anni (1475-'79) stette al servizio della Corte Bavarese: infatti nella raccolta, *Musica de' virtuosi della florida Cappella dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca di Baviera, a 5 voci con le rime di Antonio Minturno*. Venetia, appresso Girolamo Scotto, MDLXIX, è ricordato insieme a Francesco, altro musicista lucchese di cui non abbiamo notizie. Ma che il Guami stette a servizio della Corte Bavarese, si rileva pure dalle sue *Cantiones, quae vulgo Motecta appellantur*, a cinque, sei, sette, otto e dieci voci (Venezia, 1585), ove nella dedica al Serenissimo Principe, *D. Gulielmo Palatino Rheni Comiti, et utriusque Bavarie Duci*. S. P. D. ricorda i favori ricevuti negli anni trascorsi in detta corte.

Come organista Giuseppe acquistò grande fama e, secondo alcuni, fu pure un buon violinista. Educò all'arte anche il bolognese Adriano Banchieri, monaco olivetano, che nel 1609 intitolò a lui la sua *Cartella Musicale*, scrivendogli: « mi è parso dedicarla sotto la scorta del suo celebratissimo nome in termine di gratitudine, essendo pianta prodotta entro il giardino de gli

suoi fundati insegnamenti, quando dodici anni or sono mi fu maestro di sì eccellente virtù ».

A Genova il nome del Guami è legato a quello del Principe Gian Andrea Doria, presso il quale tenne il posto di maestro di cappella circa il 1585; e cantore e primo organista, fu pure nella Chiesa di S. Marco a Venezia, per ritornare infine nella sua patria a Lucca, organista in S. Martino, ove restò fino alla morte avvenuta al termine del 1611. La sua abilità è pure ricordata dal Diruta, che nel *Transilvano* include pure una composizione del Guami, la *Toccata del secondo tuono*; e lo Zarlino, nelle *Istituzioni armoniche* lo qualifica « eccellente compositore e suonatore d'organi suavissimo ».

Giuseppe Guami fu un compositore assai fecondo; di lui si ricordano vari libri di Madrigali, Mottetti, dialoghi e canzoni, e numerose composizioni strumentali, ossia *Canzonette francesi a quattro, cinque e otto voci*, per cantare con più sorte di strumenti (Venezia, 1601); *Canzoni per sonare con ogni sorta di strumenti* (Venezia, 1608); e la caratteristica *Partitura per sonare delle Canzonette alla Francese* (Venezia, 1601) che reca i titoli di: *La Guamina, La Vaga, La Todeschina, La Cromatina, La Novellina, La Morale etc.* Scrisse anche Toccate ed altre composizioni per organo.

La critica cominciò assai presto ad accuparsi di lui: il Fétis voleva che le sue musiche fossero pubblicate « comme des modèles du style des organistes italiens à la fin du seizième siècle »: composizioni sue furono incluse nell'*Antologia classica italiana per organo* del Foschini e nell'*Arte Musicale in Italia* del Torchi.

Alfredo Bonaccorsi che ha studiato l'opera del Maestro lucchese, riconosce nella sua produzione strumentale doti d'invenzione e di scorrevolezza; e nella vocale, espressività di canto nei madrigali tendenti allo « stile recitativo », unitamente a' un vero gusto del genere, che gli permette di trattare le voci da quel « buon cantore » che le vecchie storie tramandano che era ⁽¹⁾.

B. B.

⁽¹⁾ Cfr. ALFREDO BONACCORSI, *Musicisti del Cinque-Seicento*: I Guami da Lucca. Estr. di « Note d'Archivio per la Storia musicale, a. 1938, fasc. 1, 2, 3).

DI ALCUNI MAESTRI TOSCANI

ALESSANDRO MELANI

Questo fu uno dei tanti fratelli figli del « campanaio » del Duomo di Pistoia, Domenico di Santi Melani. Il più celebre fu Jacopo Melani, di cui il sottoscritto stabilì la data di nascita al 6 luglio 1623 e studiò la partitura dell'« *Ercole in Tebe* » (cfr. *Bollettino storico pistoiese*, a. XIX, fasc. 1. 2, 1917). Gli altri fratelli, tutti musicisti, furono *Atto* (1626-1714), che fu celebre cantante sopranista, compositore e Segretario del Card. Mazzarino; *Filippo*, ricordato solo dal Prunières (« *L'opéra italien en France avant Lully*, 1917) e che fu cantante apprezzato dal Mazzarino; *Bartolommeo*, (n. nel 1634), maestro della Cappella pistoiese nel 1667. Rospigliosi (*Notizie dei maestri ed artisti di musica pistoiesi*, 1878) ricorda un *Antonio* che fu a servizio dell'Arciduca Ferdinando Carlo d'Austria nel 1699 e fu compositore eccellente: a Innsbruck sono stampati *Scherzi musicali ossia capricci e balletti a uno, due violini, con viola e senza*. Riemann dà come fratelli di Jacopo, non so con quale fondamento, un *Domenico* e un *Nicola*.

Di *Alessandro Melani*, di cui si eseguisce un'Aria nella Settimana Senese, potetti rintracciare l'atto di nascita nel libro dei Battesimi della Curia Vescovile di Pistoia, al 4 febbraio 1639. Egli figura come Maestro di Cappella nella sua città natale nel 1669, cfr. TIGRI, *Guida di Pistoia*, e ROSPIGLIOSI, op. cit. p. 10), poi a Bologna, quindi a Roma nel 1672 alla Cappella di S. Luigi dei Francesi, carica a cui era stato assunto per opera di suo fratello *Atto* rientrato in grazia di Luigi XIV. Morì in Roma nell'ottobre del 1703. Scrisse Messe, fra cui una per incarico del Duca d'Estrées per la nascita del Duca di Borgogna nel 1682,

che fu molto celebrata; Mottetti a 2 a 5 voci e Mottetti a 4 cori; Concerti spirituali (op. 3.); Salmi, Inni chiesastici, Sinfonie, Cantate, Canzoni. Per il teatro compose *Il Carceriere* su libretto di Lodovico Adimari (Firenze 1681 e Bologna Tr. Malvezzi 29 gennaio 1697); *Gli Amori di Lidia e Clori* (Bologna 1688); *Chi geloso non è amar non sa* su libr. di Bartolomeo Nencini (Bologna, 1686) e *Oloferne* (Ferrara, 24 dicembre 1689 nella Cappella del Castello). Le opere sono sparse nelle Biblioteche di Bologna, Vienna, Modena, Breslau, Chigiana di Roma etc.

Alessandro deve essere stato musicista apprezzatissimo a suo tempo se un certo prete francese, Mathieu, curato di Saint-André aux arts, che ebbe l'idea di fondare nella sua casa dei concerti settimanali, ricorda Alessandro « par les grands maîtres qui brillaient depuis 1650, savoir Luigi Rossi, Cavalli, Cazzati, Carissimi à Rome, Legrenzi à Venise, Colonna à Bologne, *Alessandro Melani* à Rome; Stradella à Gène et Bassani à Ferrare... (cit. da Prunières).

UN MUSICISTA DIMENTICATO: AZZOLINO DELLA CIAJA

Decisamente il tempo non è sempre galantuomo: commette anche lui le sue ingiustizie e fa le sue vittime. Una di queste è il Cavaliere Azzolino Bernardino Della Ciaja, musicista senese del settecento. A molti infatti questo nome riuscirà pressoché nuovo: eppure ha tanta importanza, che merita se ne rinfreschi la memoria e se ne promuova una rinascita nel repertorio cembalo-organistico dei nostri Concerti.

Prima che il Buonamici pubblicasse *Tre Sonate* del Della Ciaja con l'aiuto dell'editore Bratti di Firenze — e ciò è avvenuto nel 1913 — questo nome era affatto sconosciuto alla maggioranza degli italiani nostri contemporanei; e sebbene, qualche anno fa, ne parlassero il Bastianelli e il Torrefranca, questo nostro originale e importante settecentista è rimasto in ombra in attesa di una completa rivendicazione, che può nascere dallo studio delle opere e rivelarne il valore, ancor sepolto in manoscritti e stampe di biblioteche italiane e straniere.

Intanto a traverso le scarse notizie biografiche e mercè la conoscenza nostra personale di alcuna delle sue opere, tentiamo di rievocarne, a larghi tratti, la figura morale ed artistica. Prima di tutto però vogliamo dire che Azzolino Della Ciaja fu un signore senese, amante di musica ma che di musica non esercitava la professione. Era, si direbbe anche oggi, un *dilettante* ma non nel senso che oggi diamo a questa parola, a significare una scarsa preparazione, una certa superficialità di intendimenti e una tal quale pigrizia spirituale. Dilettante, come lo intendeva Stendhal, era nel settecento un artista che si occupava di musica non per bisogno di vita quotidiana, ma per libera elezione e sciolto da vincoli di mestiere e di scuola. Così il dilettantismo, nel settecento, invece che indurre alla pigrizia e alla indolenza intellettuale, spronava piuttosto alla ricerca inesplorata e alla affermazione più impreveduta di stile e di mezzi inusitati. Così furono dilettanti un Benedetto Marcello, un barone di Astorga, un Albinoni, un Bomperti.

Azzolino Della Ciaja sembra sia nato a Siena il 21 maggio 1671 e morto in Pisa nel gennaio 1755. Da una lettera di lui ad un certo Giov Batta Cardì, datata da Pisa il 25 ottobre del 1742 e pubblicata da Vatielli alcuni anni fa, si rileva che Azzolino discendeva da una famiglia antichissima senese e che suo diretto capostipite fu un Alessandro Della Ciaja, compositore anche egli di musiche polifoniche sacre e profane e buon suonatore di strumenti a pizzico e soave cantore. Aggiungiamo che Azzolino lasciò Siena fin da giovinetto e che, avendo preso la Croce di Cavaliere di S. Stefano, andò a far le Carovane e militò qualche tempo nelle galere della sua Religione. Fu poi al servizio del Contestabile Colonna, e vi rimase vari anni. Visse per 17 anni a Roma, dove si occupò per diletto a costruire organi, nella quale arte era peritissimo. Nel 1733 presentò una supplica al Granduca di Toscana, gran maestro dell'Ordine di S. Stefano, al quale egli apparteneva; e in questa supplica, dopo aver raccontato di aver fatto costruire un organo a due tastiere e venti registri, richiede la facoltà di poterne far donativo alla Chiesa conventuale di Pisa, assumendone la spesa di collocamento e di

adattamento all'organo già esistente. Ottenuta la concessione, si mise con tutta alacrità al lavoro insieme ad esperti organari, toscani, romani e napoletani, fra i quali i fratelli Tronci di Pistoia, i Cimino e Lorenzo Nelli. Ne sortì un grandioso organo a quattro tastiere e cento registri, che si ammira ancor oggi nella antica Chiesa di S. Stefano ai Cavalieri in Pisa e che fu restaurato, alcuni anni fa, dal Tamburini di Crema. Il Della Ciaja, fatto vecchio, si ordinò sacerdote e, tornato in Pisa, fu uno dei dodici Cavalieri, componenti il Consiglio della Religione e, negli ultimi anni di sua vita, fu dichiarato Balì di Lucca. Lasciò, morendo, le sue ricchezze a molti istituti di beneficenza di Siena, dichiarando erede l'Ospedale di Pietà, poi Orfanotrofio.

Come dilettante nella costruzione di organi legò la sua fama al suddetto organo di Pisa; come dilettante compositore ha lasciato *Salmi* concertati a 5 voci con strumenti, stampati da Silvani di Bologna nel 1700, *Cantate da camera* a voce sola in due raccolte del 1701 e del 1702, *Sonate per cembalo di largo e grave stile ecclesiastico per grandi organi* che portano la data del 1727, oltre a varie *Messe* a 4 e a 5 voci.

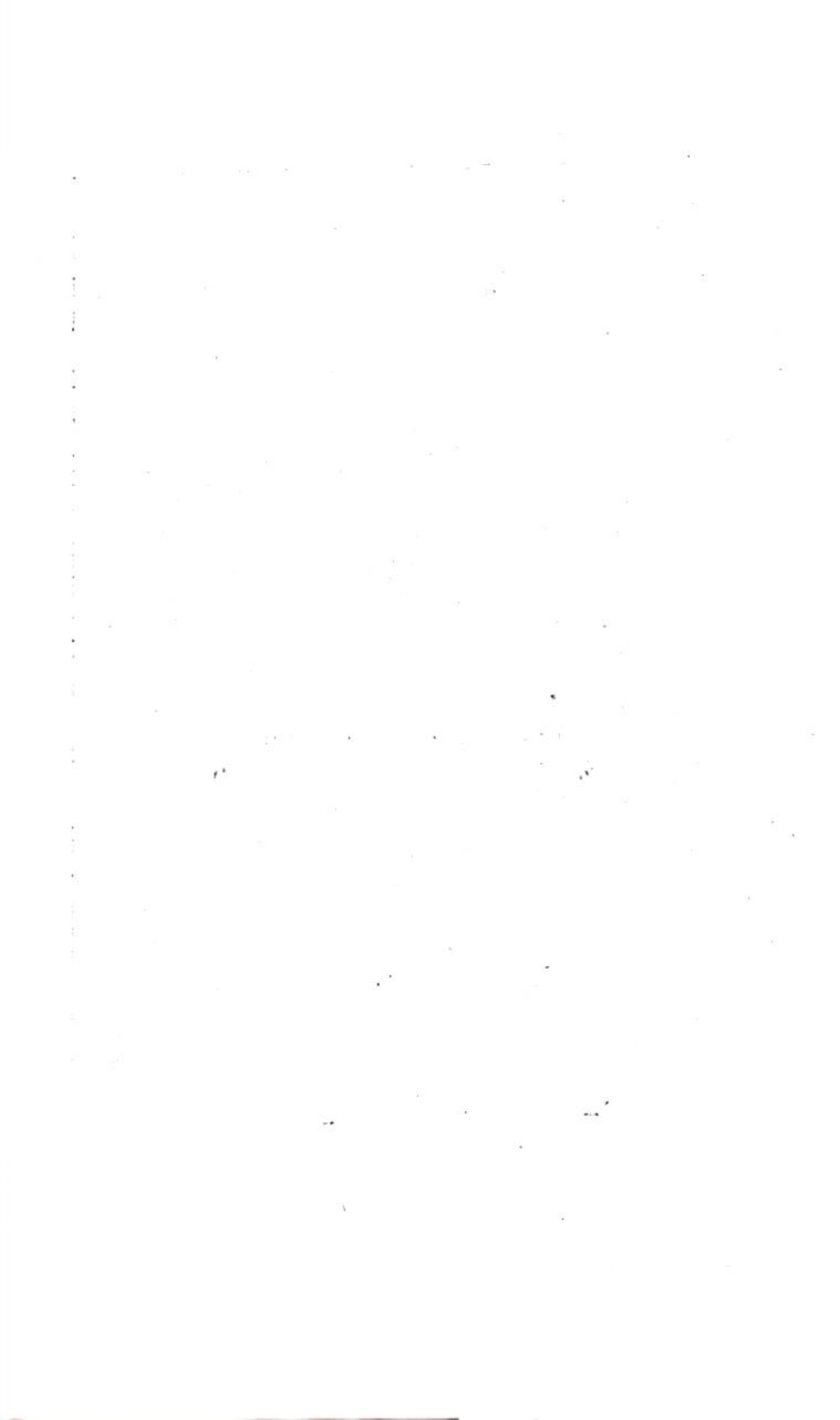
Ora, qual'è l'importanza e la posizione storica del Della Ciaja? si può affermare che è grandissima l'importanza e la sua posizione è quella di un precursore. Pensate infatti al periodo in cui il Della Ciaja ha vissuto: ultimi anni del '600, primi anni del '700. Epoca di travaglio interiore, come ogni epoca di transizione; infatti non ancora era spento lo spirito religioso arcaico, che aveva sorretto nel Cinquecento e buona parte del Seicento le magnifiche polifonie corali e i contrappunti organistici; e stava serpeggiando negli animi quel sensualismo umanistico, che andrà a svilupparsi nello scettico razionalismo e che produrrà una nuova arte tutta eleganza squisita, morbidezza sensuale, grazia vaporosa, con qualche raro accento di sentimento drammatico. Ecco che a prima vista, l'opera del Della Ciaja presenta, ad occhi un po' esercitati con la musica antica, uno strano miscuglio di sacro e di profano, di gravemente religioso ed austero e di elegantemente sensuale e leggero. Ma i due elementi hanno tali caratteristiche personali che non rappresentano due forze

in conflitto o due ragioni di confusione di stile e di espressione, ma invece essi sono due aspetti vivi e sinceri dello spirito attuale. Nelle opere sacre, Salmi e Messe, impera infatti ancora la compatta polifonia, eco della religiosità cinquecentesca. Ma io voglio richiamare l'attenzione principalmente sulle *Sonate* per Cembalo, perchè un esempio di esse è a portata di mano nella pubblicazione di Buonamici di alcuni anni fa. In queste Sonate vi sono dunque delle pagine composte in stile austero e religioso, come una *Toccata* e una *Canzone fugata*, ed esse contengono anche altre brevi composizioni in stile elegantemente brillante come arie, minuetti e siciliane. Ma il Torrefranca citò, tempo fa, altre Sonate in cui lo spirito di Della Ciaja è più palese. Questi precorre infatti con quelle Sonate anche il movimento dei Sonatisti che vanno dal 1730 al 1750 e che rappresentano, secondo gli studi recenti, una primavera della strumentalità italiana. Or bene come il Della Ciaja è più vecchio di quattordici anni di Sebastiano Bach, così è anche più anziano, per lo stesso numero di anni, di Domenico Scarlatti, e quanto alle Sonate di quel Platti, che sarebbe il tipico e primo rappresentante di questo nuovo stile drammatico e impressionistico, esse si aggirano tra il 1725 e il 1740, e possono essere ritenute sempre posteriori a quelli di Della Ciaja. Tale priorità non solo ha un valore cronologico, ma anche e soprattutto un valore di merito, riguardo al nostro musicista, poichè in lui si rivelano gli aspetti nuovi di un preromanticismo che distinguerà appunto gli italiani, e più particolarmente i veneziani del secondo quarto del secolo e che preparerà l'avvento della Sonata beethoveniana. Una tale nuova musicalità che il Della Ciaja crea prima di un Caldara, di un Platti e dello stesso Sammartini, si concreta in innovazioni tecniche, in trovate espressive, in risorse stilistiche, che avranno più tardi sviluppi impreveduti. Per esempio quella fervida animazione ritmica, ottenuta con la persistenza di figurazioni con varie rotture e vari snodi ritmici fantasiosi, la primissima presenza del *Glissando*, cioè l'esecuzione rapida di una scala diatonica fatta con un dito solo strisciato sulla tastiera, il *crescendo* inteso come intima necessità espressiva della frase e del suo svolgimento,



POGGI — BERNARDO PASQUINI

R. Soprintendenza alle Gallerie - Firenze



Inghilterra. Il Torrefranca trovò (Riv. mus. Ital., vol. XXIV, 1917, p. 501) il libretto, nel quale sta scritto: « Bernardo Pasquini Compositore della musica, Arcangelo Corelli Capo dell'Istromenti d'arco in numero di centocinquanta »; la poesia era di Alessandro Guidi; la musica purtroppo è andata perduta.

Reca una certa meraviglia che Bonaventura, il quale ha anche studiato alcune composizioni per organo e cembalo e sembra anche aver conosciuto alcune Cantate e alcune opere teatrali, abbia appena ricordato « L'aplausio musicale » che egli poteva consultare nella Biblioteca del Conservatorio di Firenze e non si è curato di darne precisa relazione. D'altronde esso è unica copia, sfuggita anche ai Repertori più autorevoli, compreso l'Eitner, ed ha una certa importanza, in quanto ci dà testimonianza dello stile e della fantasia di Pasquini. Siccome offriamo, in questa Settimana Senese, due brani, quale saggio dell'opera e segno della presenza di uno dei più celebrati maestri toscani, ne diamo qui più particolare relazione.

La partitura manoscritta, segnata D. 2359, ha nel frontespizio questa dicitura: « *Aplauso musicale a 5 voci / Per il giorno festivo della Chr.ma / Real Maestà di M.a Luigia / Il Sole, la Bellezza, Pallade, il Tempo, il Destino / del sig. Ber. Pasquini* ».

Non ha data di composizione nè di esecuzione. Secondo la dedica, sembrerebbe che Pasquini l'abbia composta, in una sua permanenza a Firenze, verso il 1691, poichè il 24 aprile di quell'anno fu celebrato il matrimonio di Anna Maria Luisa, figlia di Cosimo III con il vedovo principe Guglielmo di Neuburgo, Elettore palatino. Forse potremmo retrocedere di qualche anno la data inducendola da certe espressioni del testo, come le parole di Apollo « che si illumini il sol dal sole iberico » « dell'Iberia i sommi sposi », perchè appunto Maria Luisa prima di sposare il principe Gio. Guglielmo aveva aspirato ad altre nozze ed era stata rifiutata due volte dalla casa regnante di Spagna, una da quella di Portogallo ed era sfumata la speranza di unirsi al Delfino di Francia per veto di Luigi XIV. A ogni modo la Cantata rivela già una maturità di stile e di costruzione che deve essere ritenuta degli anni dopo i suoi trionfi romani per la celebre

« Accademia » del 1687. La precede una Sinfonia che oltre ad una scioltezza di linguaggio offre un interesse particolare per la sua costruzione. Intanto è concepita in forma di *Concerto grosso*: gli archi cioè sono divisi in *Concertino* con tre solisti e *Concerto grosso* o *Ripieno* di quattro voci. Alessandro Stradella ha pure alcuni Oratori, come il *S. Giovan Battista*, con la Sinfonia in forma di *Concerto grosso*, cosa assai rara nelle composizioni vocali. Pasquini usa il *Concerto grosso* perfino come accompagnamento ad alcune Arie dell'« Aplauso », come in quella penultima di Pallade: « *Non ritardi il venir quel giorno amato* ». La Sinfonia ha un primo tempo in due parti con ritornello ed un Secondo indicato come Aria in una sola parte, dove il *Concertino* dialoga in eco con il *Ripieno* con eleganza di contrappunto. Ha poi inizio la Cantata con un concertato di tutte le cinque voci inneggianti a Luigia e intrecciantisi con spontanee imitazioni nelle voci e negli strumenti. Segue un Recitativo di Apollo, in cui è subito da notare un andamento arioso che si innesta al Basso continuo non sempre fermo in note di accompagnamento ma dialogante anche in imitazione col canto, come quì alle parole: « *vibra lampi giocondi ad illuminar due mondi* »; e mentre talvolta il Basso svolge il suo tema, la voce o vocalizza o sta ferma per lunghe battute prima della cadenza. Questo Recitativo precede proprio l'Aria che in questa Settimana Senese viene eseguita insieme alla Sinfonia quale saggio: « *Ma voi luci belle* ». Le Arie quasi sempre chiudono con un Ritornello strumentale sui temi già uditi. Di interesse musicale più che espressivo — poichè il testo è di una ammorbante convenzionalità — sono le Arie che seguono e dovremmo ricordarle tutte. Una delle più sviluppate è l'Aria della Bellezza: « *Mira pur da Gange al Tago* » molto elaborata nell'intreccio fra la voce e le parti strumentali. Varia di ritmi e di riprese è l'Aria di Pallade: « *Al volgo dei mortali* » a cui si contrappone il linguaggio duro e severo del Destino. Elegante è il duettino tra Apollo e Destino: « *Riedi, Riedi* ». Dopo quella già citata di Pallade con accompagnamento di *Concerto grosso*, chiude la Cantata l'Aria della Bellezza: « *Nel bel labro di cinabro* » con strumenti obbligati, di uno scorrevole brio, con

gustosi vocalizzi, e note ferme nella voce, mentre gli strumenti svolgono i loro temi, e con la finale acclamazione a cinque voci « *Viva Luigia* ».

La conoscenza di questo « Aplauso » invoglia a mettere a contatto del pubblico le altre composizioni vocali e strumentali di Bernardo Pasquini, autore che riempì del suo nome la seconda metà del Seicento.

I PENSIERI « DI GIOVAMMARIA CASINI »

Carneade, chi era costui? Eppure, sebben poco noto o dimenticato, questo Giovammaria Casini ebbe grande importanza sulla fine del Seicento e i primi del Settecento, quando l'arte musicale suggeriva ancora la linfa vitale dallo stile barocco e si avviava verso una sistemazione classicheggiante salvandosi dalla decadenza del secondo barocco influenzato dal costume teatrale del lussureggiante vocalismo. Brevi e scarni sono i dati biografici accertati. Giovammaria Casini nacque a Firenze verso il 1670 e vi morì nel 1714. Fu sacerdote, organista, compositore e poeta. Egli deve aver passato i suoi anni giovanili a Roma nell'ambiente di Cristina di Svezia animato dalla presenza di Corelli, Scarlatti, Haendel e vi fu allievo di Simonelli e di Pasquini. Deve esser stato anche a Vienna, perchè per quella Corte scrisse anche un Oratorio *La fuga in Egitto*, dedicato all'imperatore Leopoldo I, che regnò dal 1658 al 1705; la partitura esiste nella Biblioteca di Stato di Vienna. Dal 1703 poi fu organista e cappellano del Duomo di Firenze. Fu artista animato da problemi tecnici ed estetici, e specialmente dal ritorno ai modi della musica antica, per il quale anche si interessò alla nuova costruzione del clavicembalo, tentando di dividere in due parti i tasti neri per ottenere, distinti, il diesis e il bemolle, secondo le prove del Vicentino, del Nigetti, e di altri, prima che si adottasse il sistema del temperamento equabile. Come compositore ha lasciato le *Canzoni spirituali* — per voce di tenore — su testo di Padre Adimari Bernardo (Firenze, Stamp. Ant. Brigonci, 1703), *Motetti* a 4 voci per la Settimana Santa op. 2 (Firenze, 1706), *Pen-*

PENSIERI

Per l'Organo in Partitura
DI GIOVAMMARIA CASINI
SACERDOTE FIORENTINO,

E del 'Damo di Firenze Beneficiato, e primo Organista;

Maestro di Cappella della Serenissima GRAN PRINCIPESSE di
Toscana, e Organista di SUA ALTEZZA REALE.

DEDICATI ALL' ILLUSTR. SIG. CAV.

COSIMO

DEGLI ALBIZZI

PATRIZIO FIORENTINO

E DIVISI IN DUE TOMI

Tomo Primo
OPERA TERZA.



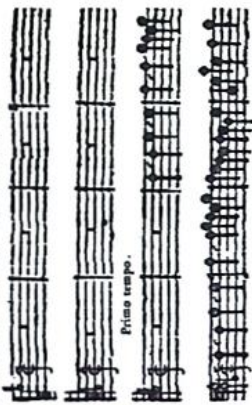
IN FIRENZE. MDCCXIV.

Nella Stamperia di S. A. R. Per Jacopo Guidacci, e Santi Franchi.

Con Licenza de' Superiori.

=(49)=

PENSIERO QUARTO.



Primo tempo.



G

Di Gio: Maria Cafini.

sieri per organo op. 3 (Firenze, 1714). Alla Biblioteca estense di Modena esiste manoscritto un Oratorio *Il viaggio di Tobia* a 5 voci. Fra le ristampe sono da ricordare un *Mottetto* in Proske, *Musica Divina* II, 58, *Due Pensieri in Arte Musicale in Italia* del Torchi, vol. III, una *Messa* in re minore pubblicata da Breitkopf et Hartel di Lipsia.

Noi ora vogliamo richiamare l'attenzione sui « *Pensieri* » per organo, di cui verrà fatta esecuzione in questa Settimana Senese. Essi esistono in una bella copia, nelle sue due parti rilegate in un volume, alla Biblioteca del Conservatorio Cherubini di Firenze. Dei medesimi esiste copia anche nelle Biblioteche di Bologna, di Glasgow, di Vienna. Ecco il titolo preciso « *PENSIERI / per l'organo in Partitura / di GIOVAMMARIA CASINI / Sacerdote fiorentino / E del Duomo di Firenze Beneficiato e primo organista / Maestro di Cappella della Serenissima Gran Duchessa di / Toscana e Organista di Sua Altezza Reale / Dedicati all'illustriss. Sig. Cav / Cosimo Degli Albizi / Patrizio fiorentino e diviso in due tomi / Opera Terza /In Firenze, MDCCXIV / Nella Stamperia di S.A.R. Ser Jacopo Guiducci e Santi Franchi* ».

Questi *Pensieri* sono scritti in partitura, cioè su quattro righe distinti. Quasi tutti sono in due o tre tempi ed hanno carattere di *Ricercari*, essendo basati su di una tessitura contrappuntistica e imitativa a testimoniare la padronanza assoluta del Casini nella tecnica polifonica. La invenzione tematica risulta assai originale e sempre a carattere di formale bellezza. In ciò è da vedere una persistenza del gusto polifonico dei primi grandi organisti veneziani Merulo, Gabrieli, Buus, non senza una tendenza al barocco amato dai polifonisti i quali, come Benevoli, Agostino, prolungavano, a loro modo, la tradizione polifonica cinquecentesca. Infatti in tutti i dodici « *Pensieri* » l'impianto è fugato e in tutto lo svolgimento, nelle due parti, si fa sfoggio di abilità contrappuntistica, come nel *Pensiero Secondo*, in cui la stessa risposta al tema è rovesciata; così anche appare il tema rovesciato nel secondo tempo del *Pensiero sesto*, del *Pensiero nono* e del *Pensiero dodicesimo*. In tutti poi le seconde e le terze parti sono costruite con lo stesso tema variato a formare quasi una compo-

sizione *ciclica*, che di solito si celebra come pratica moderna, mentre era già apparsa nelle Sonate per violino di G. B. Vitali. In questi « *Pensieri* » infine è da ammirare una scorrevolezza di andamento, pure attraverso il lavoro polifonico, e una spontaneità di invenzione fantastica, che veramente consigliano a porre attenzione maggiore a questo musicista toscano quasi ignorato e affatto dimenticato.

ADELMO DAMERINI

GIOVANNI CARLO MARIA CLARI

Giovanni Carlo Maria Clari è un compositore che si sta lentamente conquistando sempre maggior considerazione ai nostri tempi, dopo un lungo periodo di oblio. Anche se manca ancora uno studio approfondito sulla sua vita e su tutta la sua opera, parzialmente ancora manoscritta, si può dire di lui qualcosa di più di quel che non si riesce a racimolare sul conto dei molti e validi compositori italiani dimenticati, come in questo caso, ingiustamente, dal Cinquecento a tutto il Settecento. Si sa intanto che fu figlio di un musicista, Giovanni Antonio Clari, pistoiese, maestro di cappella in quella città toscana, mentre Giovanni Carlo Maria nacque a Pisa il 27 settembre del 1677; ma non si formò alla scuola fiorentina già in decadenza quando egli era giovane, bensì a quella bolognese e fu uno degli ultimi e più famosi allievi di Giovanni Paolo Colonna, il maestro della musica sacra, che ebbe dispute col Corelli e poteva vantare, oltre al Clari, tra i suoi scolari anche un Bononcini e un Predieri.

Dal maestro il Clari imparò la sicurezza di movimento nella musica sacra in genere e tra le sue opere si trovano diverse *Messe*, un *Requiem*, un *Tantum ergo*, *Lamentazioni*, *Te Deum* e infine, quasi a coronamento di tutto, lo *Stabat mater*. Ma, come il Colonna, egli scrisse anche diversi oratori, tra cui va ricordato quello intitolato *Ester*, eseguito con gran pompa nel Palazzo dei Signori a Pistoia nel 1715 alla presenza dei principi di Toscana; di lui si ricorda anche un'opera, *Il Savio delirante*, rappresentata a Bologna nel 1695.

Per più di venti anni, dal 1712 al 1736, tenne il posto già occupato dal padre di maestro di cappella del Duomo di Pistoia, poi passò alla chiesa Primaziale di Pisa, collo stesso ufficio e

nella città natale morì il 16 maggio del 1754. Come si vede è un musicista che sta a cavallo tra il Seicento e il Settecento e appartiene alla generazione che vide sorgere un Vivaldi, un Corelli, un Alessandro Scarlatti. La « seconda pratica » come l'aveva battezzata il Monteverdi era già diffusa e dominante quando il Clari era giovane, ma non sino al punto che venisse completamente dimenticata e trascurata la polifonia. Il Clari appartiene appunto alla schiera dei compositori che scrivono magnificamente per coro e che sfruttano le nuove possibilità armoniche nell'ambito puramente vocale.

Il Clari resterà nella storia della musica innanzi tutto come autore di famosi *Duetti* e *Terzetti* a due e tre voci (op. 1) con Basso continuo che venivano ancora chiamati, con evidente anacronismo *Madrigali* a due, mentre in realtà erano una forma, ancora non elaborata, di quel *Duetto da camera* che avrà poi immensa diffusione in tutto il Settecento sotto forma di Cantata da camera di argomento prevalentemente profano e amoroso, di cui non mancano notevoli riflessi anche nella musica strumentale. Il Clari univa a una sicura scienza del contrappunto, per cui veniva citato ad esempio dal celebre Padre Martini, una singolare felicità inventiva. Il comporre fughe e canoni non gli impedisce di trovare frasi di una singolare evidenza; preferisce di solito il tono arcadico e raccolto, ma, se ci si mette, riesce anche vivace, brillante, sempre efficacissimo. Egli si trovò in una zona — tra Bologna, Firenze e Pisa — in cui si potevano forse assimilare meglio gli elementi nuovi che venivano alla tecnica musicale dalle due città preminenti alla fine del Seicento: Roma e Venezia. Alla cantabilità strumentale, al calore che era una particolarità dei veneziani si aggiungeva la pomposità, la grandiosità che era una caratteristica di quella scuola romana, destinata a ceder la palma nel Settecento solo alla scuola napoletana. Con sano senso di equilibrio il Clari seppe temperare le due tendenze che gli erano certamente note, sia dal tempo in cui studiava a Bologna, sia attraverso le pubblicazioni delle varie musiche stampate a Venezia, a Roma e anche a Bologna. E' fuori dubbio ormai che molti compositori

del Settecento, anche famosi, hanno imparato molto dai Duetti vocali del Clari e da tutta la sua opera, che ancora resta, come s'è detto pressochè ignota a noi in gran parte. Si pensi solo a quegli undici oratori che non sono ancora mai stati ripresi in occasione di qualche riesumazione di autori anche meno importanti e si avrà una conferma della genialità di questo musicista toscano di cui qualche opera isolata, come lo *Stabat mater* e qualche *Madrigale* eseguito, per fortuna, con una certa frequenza dai cori specializzati, in Italia e anche all'estero, bastano a dimostrarci le altissime qualità.

RODOLFO PAOLI

L' ATTO DI NASCITA DI ANTONIO SACCHINI

Siccome tutti i vecchi Dizionari o Repertori, compreso quello dell'Eitner, fanno nascere il Sacchini a Pozzuoli e solo la ultima edizione del Dizionario di Della Corte e Gatti porta il luogo e la data precisa, abbiamo ricercato nell'Archivio del Duomo di Firenze il documento della nascita che qui pubblichiamo, per rispondere categoricamente a molti, i quali ci hanno ancora domandato se esiste documento inoppugnabile atto a dichiarare il Sacchini un maestro toscano e tolga il dubbio che si tratti di un musicista napoletano non per gli influssi d'arte ma anche per provenienza natale.

Ecco il documento:

« L'anno 1730 a dì 15 del mese di Giugno è stato battezzato Antonio, MARIA, GASPARO, GIOVACCHINO DEL SIG.RE GAETANO DI GIOVAN BATTISTA SACCHINI, E DELLA MARIA ROSA DI ANTONIO MARIA PRATESI CONIUGI. Nato il dì 14 detto mese a ore 11 nel popolo di S. Felicità. Padrino Sig.re Giovanni Antonio del Sig.re Lorenzo Fratellini del popolo di Spirito Santo sulla Costa. Battezziere Paulus Ant. Salucci ».

(Dal Registro dei Battezzati anno 1730 Maschi alla lettera A, dell'Archivio di Santa Maria del Fiore, Firenze).

A. DAM.

AGOSTINO AGAZZARI

Agostino Agazzari appartiene alla schiera dei musicisti e teorici nostrani, di continuo citati ma in realtà pochissimo conosciuti. Di lui sovente si parlò come di una cospicua personalità musicale dei primi decenni del 1600 europeo, e mentre in patria le ristampe delle sue opere si moltiplicavano, i maggiori antologisti tedeschi accoglievano numerosi suoi brani accanto a quelli dei più celebrati maestri del tempo. A distanza di tre secoli della morte del maggior musicista senese, se la sua figura di teorico ha seguito ad attirare l'attenzione degli studiosi, sì che il fondamentale trattato *Del sonar sopra 'l basso* (Siena 1607), ha avuto anche recenti traduzioni e commenti, il suo aspetto musicale attende ancora una definizione critica; poichè i pur ingegnosi giudizi degli storici che del compositore hanno discusso, non possono costituire nulla di conclusivo essendo stati fatti sull'esame di troppo pochi elementi di una vasta opera da inquadrarsi in un periodo che tuttora attende l'amorevole suo interprete moderno.

Anche la biografia dell'Agazzari non è priva di lacune. Della sua origine nobile testimoniano i più lontani dizionari: il Gerber nella prima edizione del *Lexicon* (1790) definisce l'Agazzari « nobile dilettante di Siena », mentre nella seconda edizione (1812) si corregge scrivendo: « fu, senza pregiudizio della sua nobiltà (seines Adels unbeschadet) non un dilettante bensì un vero musicista e, per il suo tempo, un gran musicista ». Evidentemente l'essere nobile dovette apparire un po' in contrasto con la professione del musicista, agli occhi del Gerber. Pure incerta è la formazione artistica, dato che l'Agazzari non parla mai dei suoi maestri. nè dedica loro le sue opere. Non ancora diciottenne pubblica a Venezia il primo libro dei *Madrigali a sei*, e li dedica

da Siena ad Angelo Malavolti, un giovane mecenate senese appassionato di musica, dichiarando di averli composti nei « più teneri anni »: poco più di tre anni dopo, sempre da Siena, dedica i *Madrigali a cinque* al marchese di Castevoli, confessando di essere stato inclinato alla musica « infino da' più teneri anni », e di aver riservato a quest'arte « la maggiore o la miglior parte del suo tempo ». Non v'ha quindi dubbio che la formazione musicale dell'Agazzari sia avvenuta a Siena; e forse fu una formazione *sui generis* sia per l'appassionato talento del giovanetto, sia per la sua condizione di nobile che gli impedì di fare la trafila dello scolaro, da *puer cantor* in su. Circa i probabili maestri, la Siena dell'ultimo scorcio del '500 certo non mancava di quelle che oggi si direbbero « celebrità »: e dalla penna subito spuntano i nomi di Andrea Feliciani e di Francesco Bianciardi, i quali nell'anno in cui uscirono i primi madrigali dell'Agazzari erano l'uno maestro di cappella e l'altro organista nel Duomo di Siena. A meno che non si voglia financo azzardare il nome del Banchieri, il quale di dieci anni più anziano dell'Agazzari, era nel 1593 componente la famiglia religiosa di S. Benedetto a Siena, come una recente documentazione ha provato (cfr. *Rivista Musicale Italiana*, 1954, IV).

Comunque nessuna testimonianza giunta finora, documenta che Agazzari abbia avuto rapporti con Lodovico da Viadana; e ciò varrebbe a supporre che la maturazione del « nuovo stile » (così Agazzari definisce i propri mottetti del 1603) sia avvenuta nel senese indipendentemente dalle esperienze del maestro lombardo.

Se gratuita è dunque questa affermazione ripetuta invariabilmente da molti storici, non confermata è pure l'altra notizia, tramandata dal Gerber in poi e riguardante un presunto viaggio dell'Agazzari nel nord d'Europa, e un suo periodo di servizio alla corte viennese dell'arciduca Mattia. Qualche dizionario dice addirittura « alla corte dell'imperatore Mattia », senza tener presente che il figlio di Massimiliano II fu eletto imperatore nel 1612, mentre il soggiorno dell'Agazzari avrebbe dovuto effettuarsi nel 1601.

Col 1602 Agazzari si dichiara nella dedica del primo libro dei mottetti, *Praefectus Musicae* nel Collegio Germanico di Roma. La dedica è del 1.^o dicembre ma la data precisa dell'assunzione non ci è nota: neppure il Card. Steinhuber, sempre così esatto, l'ha rintracciata. Con tale nomina l'Agazzari entrò ad occupare il posto tenuto a suo tempo dal grande Vittoria e precisamente per cinque anni da Ruggero Giovannelli e per circa sette anni dall'Anerio. Il posto gli rendeva 80 scudi, più vitto e alloggio; suo compito era dirigere il canto e le grandi esecuzioni musicali nelle chiese del *Collegium* (specialmente in S. Apollinare), oltre a curare quotidianamente l'educazione musicale degli alunni (canto, contrappunto e i principi della composizione) scegliendo fra essi i futuri componenti della cappella. Come il nostro maestro senese sia arrivato, nel giro di meno di due anni, a farsi prescegliere per coprire un posto di sì grande importanza in un ambiente certo non facile e ricco di alti nomi come quello di Roma, è difficile spiegarcelo senza l'appoggio di documenti. Lo Steinhuber definisce l'Agazzari « uno dei più importanti maestri del XVII secolo »; mentre il Baini parlando di questo periodo scrive che il nostro musicista: « fu maestro di S. Apollinare e del Collegio Germanico-Ungarico, ove introdusse la nuova maniera dei Concerti... ».

Col settembre del 1606 l'Agazzari non si dà più il titolo di *Praefectus Musicae* bensì quello di accademico dei famosi *Intornati* di Siena: e da Siena, col gennaio 1607, sono nuovamente datate le dediche. Da notare inoltre che nessuna delle opere posteriori verrà pubblicata a Roma almeno fino al 1625: il che farebbe supporre che con il 1606 il musicista senese abbandonasse il posto romano. E' probabile che le critiche rivolte all'*Eumelio* cui egli accenna nella prefazione dell'opera, gli avessero un po' guastato l'ambiente, e che egli stesso ne fosse rimasto assai amareggiato. A Siena aveva ottenuto il riconoscimento di un'onorifica nomina; e ove si aggiunga che attorno al 1606 era morto Tommaso Pecci, che lo stesso Feliciani non era più in vita e che il 1607 è il probabile anno di morte del Bianciardi, si può comprendere come tutto favorisse una chiamata

da Siena ad Angelo Malavolti, un giovane mecenate senese appassionato di musica, dichiarando di averli composti nei « più teneri anni »: poco più di tre anni dopo, sempre da Siena, dedica i *Madrigali a cinque* al marchese di Castevoli, confessando di essere stato inclinato alla musica « infino da' più teneri anni », e di aver riservato a quest'arte « la maggiore o la miglior parte del suo tempo ». Non v'ha quindi dubbio che la formazione musicale dell'Agazzari sia avvenuta a Siena; e forse fu una formazione *sui generis* sia per l'appassionato talento del giovanetto, sia per la sua condizione di nobile che gli impedì di fare la trafila dello scolaro, da *puer cantor* in su. Circa i probabili maestri, la Siena dell'ultimo scorcio del '500 certo non mancava di quelle che oggi si direbbero « celebrità »: e dalla penna subito spuntano i nomi di Andrea Feliciani e di Francesco Bianciardi, i quali nell'anno in cui uscirono i primi madrigali dell'Agazzari erano l'uno maestro di cappella e l'altro organista nel Duomo di Siena. A meno che non si voglia financo azzardare il nome del Banchieri, il quale di dieci anni più anziano dell'Agazzari, era nel 1593 componente la famiglia religiosa di S. Benedetto a Siena, come una recente documentazione ha provato (cfr. *Rivista Musicale Italiana*, 1954, IV).

Comunque nessuna testimonianza giunta finora, documenta che Agazzari abbia avuto rapporti con Lodovico da Viadana; e ciò varrebbe a supporre che la maturazione del « nuovo stile » (così Agazzari definisce i propri mottetti del 1603) sia avvenuta nel senese indipendentemente dalle esperienze del maestro lombardo.

Se gratuita è dunque questa affermazione ripetuta invariabilmente da molti storici, non confermata è pure l'altra notizia, tramandata dal Gerber in poi e riguardante un presunto viaggio dell'Agazzari nel nord d'Europa, e un suo periodo di servizio alla corte viennese dell'arciduca Mattia. Qualche dizionario dice addirittura « alla corte dell'imperatore Mattia », senza tener presente che il figlio di Massimiliano II fu eletto imperatore nel 1612, mentre il soggiorno dell'Agazzari avrebbe dovuto effettuarsi nel 1601.

Col 1602 Agazzari si dichiara nella dedica del primo libro dei mottetti, *Praefectus Musicae* nel Collegio Germanico di Roma. La dedica è del 1.^o dicembre ma la data precisa dell'assunzione non ci è nota: neppure il Card. Steinhuber, sempre così esatto, l'ha rintracciata. Con tale nomina l'Agazzari entrò ad occupare il posto tenuto a suo tempo dal grande Vittoria e precisamente per cinque anni da Ruggero Giovannelli e per circa sette anni dall'Anerio. Il posto gli rendeva 80 scudi, più vitto e alloggio; suo compito era dirigere il canto e le grandi esecuzioni musicali nelle chiese del *Collegium* (specialmente in S. Apollinare), oltre a curare quotidianamente l'educazione musicale degli alunni (canto, contrappunto e i principi della composizione) scegliendo fra essi i futuri componenti della cappella. Come il nostro maestro senese sia arrivato, nel giro di meno di due anni, a farsi prescegliere per coprire un posto di sì grande importanza in un ambiente certo non facile e ricco di alti nomi come quello di Roma, è difficile spiegarselo senza l'appoggio di documenti. Lo Steinhuber definisce l'Agazzari « uno dei più importanti maestri del XVII secolo »; mentre il Baini parlando di questo periodo scrive che il nostro musicista: « fu maestro di S. Apollinare e del Collegio Germanico-Ungarico, ove introdusse la nuova maniera dei Concerti... ».

Col settembre del 1606 l'Agazzari non si dà più il titolo di *Praefectus Musicae* bensì quello di accademico dei famosi *Intornati* di Siena: e da Siena, col gennaio 1607, sono nuovamente datate le dediche. Da notare inoltre che nessuna delle opere posteriori verrà pubblicata a Roma almeno fino al 1625: il che farebbe supporre che con il 1606 il musicista senese abbandonasse il posto romano. E' probabile che le critiche rivolte all'*Eumelio* cui egli accenna nella prefazione dell'opera, gli avessero un po' guastato l'ambiente, e che egli stesso ne fosse rimasto assai amareggiato. A Siena aveva ottenuto il riconoscimento di un'onorifica nomina; e ove si aggiunga che attorno al 1606 era morto Tommaso Pecci, che lo stesso Feliciani non era più in vita e che il 1607 è il probabile anno di morte del Bianciardi, si può comprendere come tutto favorisse una chiamata

in patria del nostro maestro divenuto illustre. La data della nomina ad *Intronato* con l'appellativo di « Armonico », non risulta dagli antichi tabelloni dell'Accademia, che abbracciano indiscriminatamente interi decenni di elenchi accademici (dal 1603 al 1650). Da questi tabelloni risulta che il Bianciardi divenne anche esso *Accademico Intronato*, fra il 1603 e il 1606, col nome di « Accordato ».

Dopo il Feliciani, il Pecci (accademico *Invaghito*) e il Bianciardi, Siena poteva contare ora su un musicista salito in larga fama. Il 1607 fu un anno straordinariamente prolifico e particolarmente felice per il musicista che rientrava in patria: fra il gennaio e il giugno, pubblica a Venezia 42 madrigaletti a 3 voci, facili e melodiose pagine dove non mancano riferimenti a feste religiose locali; nel settembre si stampano a Milano i 25 mottetti dell'op. V; e nell'ottobre esce a Siena il trattato *Del Sonare sopra 'l Basso* le cui 12 pagine dovevano assicurare fama imperitura al loro autore, dato che in esse è riassunta più scienza e son fissate più norme pratiche di quanto spesso non ne contengano i voluminosi tomi di illustri grammatici. Se si aggiunge che in quei mesi l'editore Stein di Francoforte pubblicava una raccolta di 44 mottetti da 4 e 8 voci tratti dalle opere dell'Agazzari, si può comprendere da quale successo sia stato circondato il rimpatrio dell'« Armonico Intronato ».

Dell'attività svolta a Siena dal nostro musicista i documenti finora rintracciati con la cortese collaborazione dell'Archivio di Stato, si limitano agli anni 1613 e 1614. Dall'archivio dell'Opera Metropolitana n. 36 a c. 20 (Deliberazioni) risulta nell'anno 1613 la seguente testimonianza: *M.o Agostino Agazzari, organista, scudi 84 - L. 588 - l'anno: e a c. 25: anno 1614 M.o Agostino Agazzari, organista, ha dimandato licentia*. Il posto di Siena rendeva 4 scudi più di quello di Roma, e si limitava — per codesti anni — alla sola mansione di organista già tenuta dal Bianciardi. L'Agazzari, dunque, assolveva ufficialmente il proprio compito come « specialista » nella realizzazione del basso continuo e nella « concertazione » delle esecuzioni musicali sacre con voci e strumenti.

In attesa che nuovi documenti facciano luce su questi anni senesi del maestro, la sua costante permanenza nella città natale potrebbe essere arguita dalle seguenti considerazioni:

1) Nel dicembre 1610, dedicando da Siena a Fr. Marecotti i Salmi op. 13 egli dichiara che altro non gli resta da fare che coltivare i giardini delle muse, data l'età (aveva 32 anni), la condizione e le *occupazioni* (e con ciò sembra alludere ad una attività continuativa): aggiungendo che quei Salmi furono giudicati dal dedicatario dopo essere stati eseguiti fra le sue *pareti domestiche*. E' questa una testimonianza della vita musicale che si svolgeva nelle famiglie patrizie della Siena dell'epoca.

2) Il *Sertum Roseum* del 1611 è dedicato alla gloriosissima madre di Gesù: e tale dedica ci fa tornare alla mente che, oltre al Duomo, la stessa città di Siena è dedicata alla Vergine Maria (Sena vetus, civitas virginis). Così le Messe del 1614, dedicate a un padre senese, recano la data del ferragosto, giorno della Assunta, patrona della città.

3) I *Dialoghi* del 1613, anche se datati da Venezia, si rivolgono nella dedica ad un senese, pur'esso accademico Intronato.

4) Nella dedica dei mottetti del 1615 l'autore si rivolge all'allievo monaco olivetano Raffaelli, sempre da Siena.

5) Le *Stille soavi* del 1620 insistono nella dedica alla Vergine.

6) A Siena si stampa due anni prima della morte dell'Agazzari (1638), l'opuscolo su *La Musica ecclesiastica*.

Sembra dunque che un filo conduttore legghi la produzione del compositore di un'attività locale, sulla quale converrà un giorno far luce. Ma converrà soprattutto far luce sull'opera intera di questo musicista del quale da oltre tre secoli si parla con considerazione da parte dei maggiori storiografi sulla base di pochi elementi. Converrà illuminare questa personalità il cui altissimo ingegno di teorico ebbe largo peso in quel delicatissimo momento di crisi musicale del primo seicento italiano; e il cui fervore artistico fu determinante nella conquista del nuovo stile. Occorre studiare a fondo questo caro e umile gentiluomo senese che si trovava a scrivere quasi sempre in fretta (v. *Eumelio* e 2.^o libro

dei madrigaletti); che era sempre pronto a battere le nuove vie che la musica scopriva senza peraltro mai giungere al divorzio con la tradizione; tutto proteso alla soluzione di un valido compromesso musicale fra la Chiesa, la Camera e il Teatro; che fu « attuale » con la nuova pratica del melodramma, serbandovi però l'atteggiamento di un moralista e non il libero gesto dell'uomo di teatro, tanto che in codesto campo non tentò la sorte una seconda volta; questa complessa figura di musicista che sempre si dichiarava aperto a interpretare i sentimenti umani attraverso la *scienza* della musica. « Questa divina scienza » chiamerà egli infatti la musica dedicando, diciottenne, le sue prime composizioni maturate nella pensosa formazione senese. E forse in codesto binomio che accomuna l'aspirazione al *divino* e la cura della *scienza* più che dell'arte musicale, potrà risolversi in sede critica lo studio approfondito dell'ignorata sua opera.

GUGLIELMO BARBLAN

QUADRO RIASSUNTIVO DELLE OPERE CONOSCIUTE

di AGOSTINO AGAZZARI

A) Opere Sacre.

Mottetti	a 1, 2 e 4 voci col Be.	libri 1	1615
Mottetti	a 2 a 3 voci col Be.	libri 4	1604, 1604 bis, 1605, 1606
Mottetti	da 1 a 5 voci col Be.	libri 2	1625, 1640
Mottetti	a 2, 3, 4 voci col Be.	libri 2	1625, 1611
Mottetti	a 5, 6, 7, 8 voci col Be.	libri 3	1602, 1603, 1603 bis
Mottetti	a 6 e 8 voci col Be.	libri 1	1613
Mottetti:		libri 13	
Messe	a 4, 5 e 8 voci col Be.	libri 1	1614
Salmi	a 3 voci col Be.	libri 1	1609
Salmi	a 5 voci col Be.	libri 1	1611
Salmi	a 8 voci col Be.	libri 1	1611
Completorium	a 4 voci col Be.	libri 1	1609
Litanie	a 4, 5, 6 e 8 voci col Be.	libri 1	1639
Salmi:		libri 3	
Messe:		libro 1	
Litanie:		libro 1	
Completorium:		libro 1	

B) Opere profane.

Madrigaletti	a 3	voci	libri 2	1607, 1607 bis
Madrigali	a 5	voci	libri 2	1600, 1606
Madrigali	a 6	voci	libri 1	1596
Madrigali:		libri 5		

C) Teatro.

Eumelio	dramma pastorale	1606
---------	------------------	------

D) Opere teoretiche.

Del sonar sopra 'l basso	1607
La Musica ecclesiastica	1638

Totale: 25 opere musicali e 2 teorie.

FRANCESCO GEMINIANI

Violinista prodigioso al punto da sbalordire i suoi contemporanei, tanto che lo storico inglese Burney scrisse che nessun altro sarebbe riuscito ad eseguire le sue Sonate, Francesco Geminiani dopo essere stato iniziato alla musica e allo strumento dal padre, fu da questi inviato a Napoli per completare la sua preparazione sotto il grande compositore Alessandro Scarlatti e, per violino, sotto la guida del milanese Ambrogio Lonati soprannominato il « Gobbo della Regina » per essere stato precedentemente al servizio di Cristina di Svezia. Più tardi, e forse per incitamento dello stesso Lonati, il giovane lucchese si trasferì a Roma, attratto dalla scuola di Arcangelo Corelli che richiamava su di sé l'attenzione di tutta l'Europa musicale.

Non sappiamo di preciso quanto durò il soggiorno romano, ma certo in quel periodo maturarono, fecondissimi, nel Geminiani l'insegnamento e l'esempio artistico del Corelli; e probabilmente a Roma dovè incontrarsi una prima volta con Haendel, del quale non tardò ad assimilare certe movenze di gusto e di stile, come è testimoniato anche da alcuni spunti del *Concerto grosso* che viene ora presentato in prima esecuzione moderna. Dai documenti risulta ancora che nel 1705 si cimentò nel primo festeggiatissimo suo concerto a Napoli al Collegio dei Nobili. Nel 1707, morto il padre che era violinista nell'orchestra della Cappella Palatina di Lucca, fu chiamato a succedergli; ma tre anni dopo, le eccessive assenze dalla sede per ragioni d'arte, gli procurarono la perdita del posto. Col 1711 eccolo di nuovo a Napoli in veste di primo violino e direttore d'orchestra del Teatro d'opera: ma anche qui non durò a lungo, sembra per gelosia dei colleghi.

Dopo una serie di concerti dati in parecchie città italiane, nel 1714 Geminiani parte alla volta di Londra, sollecitato da ammiratori e spinto ancor più da quello spirito di avventurarsi saggiamente per il mondo, che è tipica caratteristica dei coraggiosi lucchesi. Gli è compagno, nella grande avventura, un altro musicista contemporaneo e concittadino: l'oboista e compositore Francesco Barsanti che, per educarsi alla musica, aveva abbandonato lo studio di Padova. Giunto nella capitale inglese il ventisettenne Geminiani trova il campo dominato da un altro violinista toscano: il fiorentino Francesco Maria Veracini la cui arte soggiogava allora i salotti di tutta Europa. Ciò nonostante una sua mossa abilmente rischiosa valse a imporlo di colpo all'ammirazione pubblica: infatti, avendo il ciambellano di corte barone Kielmasegg parlato al re dell'arte di Geminiani e avendo il sovrano accondisceso ad ascoltarlo, il giovane violinista chiese ed ottenne di essere accompagnato al cembalo nientemente che da Giorgio Federico Haendel. La indimenticabile serata musicale alla corte inglese subito procurò al nostro virtuoso quella immediata celebrità che poi seguì a circondarlo durante tutta la vita.

Sempre stimolato dalla sete di viaggiare, nel 1733 sbarcò in Irlanda e si stabilì a Dublino dove, a detta di un contemporaneo, « il nome di Corelli era assai più conosciuto di quello del vicerè », e dove fu assediato dall'ammirato affetto di numerosi allievi. Nel 1740 lo troviamo di nuovo a Londra; nel '47 è all'Aja per sorvegliare i lavori degli editori olandesi, nel '49 si reca a Parigi dove si trattiene fino al 1755. A Parigi, nel marzo del '54, fece rappresentare al *Grand Théâtre des Tuileries* l'azione coreografica «La Foresta incantata» tratta dal XIII canto della *Gerusalemme liberata*, per la quale egli aveva composto la musica.

Ritornato a Londra, intorno al 1760 si diresse nuovamente alla volta di Dublino spintovi anche dall'affettuoso richiamo del prediletto allievo Dubourg, nell'abitazione del quale lo colse la morte. Nonostante il lungo soggiorno inglese e la fortuna dovuta a quei pubblici, Geminiani non rinunziò mai alla cittadinanza del Paese natìo.

La complessa figura del maestro lucchese può essere considerata sotto quattro differenti aspetti: quello del violinista, del didatta, dello scrittore di problemi musicali, e del compositore. Come violinista fu prodigioso e, con il Locatelli e il Tartini, appartiene già alla schiera degli esecutori che dallo strumento non si contentarono di ricercare e di sprigionare la più pura cantabilità espressiva (come era stato l'ideale estetico del Corelli), ma si valsero della propria abilità per dar sfogo ad un estro fantasioso e spericolato che, nell'agilità della mano sinistra e nel brillante gioco dell'arco, « inventava » nuove sorprese tecniche destinate a fare epoca.

Come didatta legò il suo nome al celebre trattato pubblicato in inglese col titolo: *The art of playing on the violon*, che se non può considerarsi il primo lavoro del genere (in quanto già nel 1645 Gasparo Zanetti aveva pubblicato a Milano il suo: *Scolaro per imparar a suonar di violino*), pure ebbe il fondamentale merito non solo di fissare i principi dell'arte di Arcangelo Corelli, ma di porre le basi della tecnica razionale e moderna del violino. Il principio della posizione-base della mano sinistra (che i tedeschi battezzarono col titolo « der Geminiani-sche Griff ») il principio della smanicatura per operare i cambiamenti nelle varie posizioni, e il principio della condotta dell'arco sono stati validi dogmi accettati da ogni buon trattista venuto dopo, cominciando dal metodo di Leopoldo Mozart.

Come scrittore di soggetti teorici, il Geminiani ha fissato importanti osservazioni nel *Trattato del gusto della musica* (« A treatise of good taste in the art of music », 1749), dove combattè in sede estetica il malvezzo degli interpreti musicali dell'epoca di sovrapporre le personali iniziative alla volontà del compositore. E ricordiamo anche la *Guida armonica* (1742) e il *Trattato d'accompagnamento* (1755).

L'aspetto del Geminiani compositore è quello che la storia ha posto maggiormente in dimenticanza: ma in quest'epoca di revisione umanistica del nostro patrimonio musicale, la ripresa in esame dell'opera sua non è priva di interessanti rilievi stilistici. Come considerazione basilare si potrebbe affermare che

Geminiani, sebbene direttamente nutrito della linfa serena equilibrata e chiara del Corelli, non è da porsi fra i continuatori dello stile corelliano. Egli trascrisse per la forma del *Concerto grosso*, le *Sonate a tre* dell'op. III e le *Sonate a solo* dell'immortale op. V del Corelli, ma di quella serenità ben poco assimilò; sospinto com'era dal suo spirito tormentato e irrequieto, venato ora di accenti patetici ora di intenzioni frammentariamente espresse e non sempre risolte in poesia. Insomma mentre il Corelli è l'artista creatore che domina sia la materia poetica sia lo strumento, in Geminiani sono spesso lo strumento e la ricerca dell'inusitato a prendere la mano al compositore, dando luogo a momenti incomposti e mutevoli che provocano spesso uno stato di perplessità piuttosto che di abbandono lirico.

Il *Concerto in si bemolle maggiore* è il sesto dei *Concerti grossi* per quartetto d'archi solisti con quartetto d'archi di ripieno dell'op. VII, pubblicati nel 1746. Caratteristica timbrica della composizione è l'aggiunta della voce del fagotto che interviene in alcuni tempi con una parte indipendente. Lo stacco tematico dell'Allegro iniziale ricorda quello della futura Sonata per pianoforte op. 10 n. 1 di Beethoven. L'influenza di Händel è presente nell'incedere del grave ritmo detto « alla francese ». Come in quasi tutta la produzione del maestro luccinese, dominano anche qui la mutevolezza ritmica e i cangiamenti frequenti di atmosfera; e nella ricercatezza armonica che si giova di modulazioni preziose, e nei contrasti fra l'incisività degli *allegri* e la delicatezza opalescente degli *adagi* avverti come il musicista sia sempre pungolato dall'ansia di progredire, di assimilare, di riferire.

E in questa testimonianza di una volontà di avanzare e di investigare è facile osservare che, anche se manca l'affermazione di una decisa personalità, pure ogni precedente acquisizione è dimenticata e le somiglianze scompaiono nell'impulso vigoroso di un artefice che nella storia del *Concerto* visse e rappresentò un bruciante momento di crisi.

GUGLIELMO BARBLAN

GIOVAN BATTISTA LULLI

ITALIANO SUO MALGRADO

Fra gli artisti italiani e soprattutto fra i toscani, Giovan Battista Lulli è forse l'unico che osi rinnegare la sua patria e la sua origine. E' difficile, è forse impossibile, trovargli un fratello d'apostasia, specialmente nella sua regione, in quella Toscana dove i vincoli della terra natale si mantengono sempre fortissimi, incancellabili, ed esercitano in ogni momento un fascino al quale raramente gli artisti sanno resistere.

Ma fu probabilmente proprio per la forza di questo richiamo e per il desiderio di liberarsene completamente, che l'apostasia del Lulli fu così assoluta, quasi nascondesse l'irato desiderio dell'uomo di privarsi di qualsiasi mezzo di ritorno, per resistere a qualsiasi attacco di malinconia: un bisogno di tagliare anche l'ultimo ponte dietro di sé, per avere l'assoluta certezza che la sua strada non conosceva ritorni, che gli rimaneva aperta l'unica possibilità di vivere e di sistemarsi nel paese d'adozione.

Da che cosa rifuggisse così accanitamente non è ben chiaro: se non dalla povertà della famiglia e dall'umiltà dei natali. Dal ricordo del padre e della madre mugnai, dalle prime lezioni di musica, di violino e di chitarra avute per carità da un fratello amico di famiglia? Oppure dal primo abbiezzo impiego, ottenuto grazie all'incontro del Cavaliere di Guisa di passaggio per Firenze, che lo portò quasi in dono alla cugina Mademoiselle de Orléans? O anche dalla prima situazione sua come *garçon de la chambre*, presso di questa che ne usava secondo il capriccio come *baladin* o come maestro di italiano, per respingerlo fra il personale di cucina, quando i suoi scherzi troppo arditi non la divertivano più? Probabilmente preferì poi, quando rapida-

mente e di grado in grado, era giunto a conquistarsi la confidenza di un re, e di un re che si chiamava Luigi XIV, dimenticare e far dimenticare tutto questo, quasi cancellando dalla sua vita la sofferenza e l'umiliazione della sua infanzia. Ma lo si capirebbe meglio se la sua vita fosse poi stata serena e tranquilla, e non avesse invece continuato in ogni momento a lottare con i denti per farsi largo, per salire di considerazione e di potere e di ricchezza, combattendo ogni giorno una lotta in cui rischiava sempre tutto quanto aveva conquistato il giorno prima con l'animo di un disperato giocatore d'azzardo, al quale avrebbe dovuto recare invece conforto il ricordo dell'assoluta indigenza dalla quale aveva mosso alla conquista del mondo, ricco solo del suo genio e della sua ambizione.

Invece no. Una volta partito dall'Italia e da Firenze, il fatto che egli sia nato in quella terra non è più per lui che un mero incidente, un episodio concluso, apparentemente senza strascichi. Così da poter chiedere e ottenere la naturalizzazione francese, dal poter infranciosare il proprio nome, dal crearsi perfino una nobiltà d'accatto.

Eppure, per quanto faccia per nascondarlo, italiano e soprattutto toscano, il Lulli è e rimane. Lo è come uomo, desideroso di primeggiare, vanitoso, ambizioso fino alla crudeltà, sfrenatamente gaudente e pur facile ai rimorsi, probabilmente sincero anche nel farraginoso sentimento religioso e nel pentimento, e risparmiatore sagace e abile amministratore della sua fortuna nel cumulo progressivo degli onori e delle ricchezze, non sempre raggiunte con i mezzi più onesti, nell'assoluta amoralità della sua esistenza. E lo è come artista indubbiamente geniale, e soprattutto versatile, tanto versatile da arrivare a concepire il progetto di creare un teatro d'opera nazionale in una terra non sua e tanto abile e geniale da effettuare l'idea con tali risultati, con tale aderenza del suo linguaggio musicale agli spiriti e forme della lingua d'adozione, da improntare per secoli dell'arte sua il dramma lirico francese, da stabilire il punto di partenza obbligato per ogni progetto di riforma in senso nazionale del teatro lirico francese a venire.

Ma italiano e toscano, come artista, si rivela proprio nella fonte di ispirazione della sua arte, nella formulazione ed asserzione della concezione, nuova per la Francia, o da altri solamente intuita, dello spettacolo lirico. Per difenderla, a più riprese, in epoche diverse, non esiterà a dar battaglia a tutti i compositori italiani che erano stati invitati in Francia, e non esiterà a ricorrere a mezzi leciti ed illeciti, pur di liberarsene completamente. Ma come sempre avviene, quando si guarda alla vita e alle azioni di questo curioso uomo, multiforme e poliedrico, non è facile nella sua linea di condotta sceverare il male dal bene. E si potrà rimproverargli da un lato l'accanimento astioso e invidioso contro geniali connazionali che poteva forse temere, come il vecchio Cavalli, al cui scacco parigino pare abbia notevolmente contribuito; come si potrà d'altro canto e contemporaneamente, apprezzare invece il suo tentativo, trionfalmente riuscito, di impedire che in Francia allignassero gli elementi della dissoluzione della prima nobile formula del dramma lirico, che stavano avviando in Italia lo spettacolo teatrale verso la paludosa riva del melodramma settecentesco, mentre a Parigi, grazie specialmente al Lulli, si ritornava alla purezza delle origini.

Alla purezza di quelle origini di pretta marca italiana e fiorentina, che, sia pure attraverso l'aureo crogiuolo del Monteverdi, avevano dato vita all'ardita formula dell'opera in musica. Del dramma lirico, che ormai, ai tempi del Lulli, si poteva dire quasi dimenticato in Italia, e che nasce invece a Parigi grazie a quest'apostata dell'italianità, e si radica talmente nel gusto francese da resistere per secoli al tempo. Ma vi si radica perchè la prima formula del dramma in musica era riuscita a superare la rigida aridità dei Peri e dei Caccini naturalizzandosi in terra di Francia e soprattutto adornandosi di tutta la vaghezza e il fascino sostanziale ed esteriore che la genialità di un Lulli aveva saputo creare per il gusto e il divertimento della Corte più raffinata d'Europa, rinsanguinandola della linfa inesauribile del suo gusto teatrale squisito, del suo senso dello spettacolo e soprattutto delle sue doti eccezionali non

tanto di creatore, quanto piuttosto di interprete e di volgarizzatore, in senso buono, in senso di realizzazione immediata, delle intuizioni d'arte altrui.

Perchè il miracolo, il vero miracolo del Lulli, sta nella ricchezza non mai più eguagliata dopo di lui, dei doni sortitigli da madre natura: nella ricchezza che si direbbe illimitata della sua musicalità, nelle prodigiose facoltà di interprete di un ometto dal fisico per nulla affatto eccezionale, ma che era sempre eccezionale sia come violinista, che come ballerino, come musicista e come mimo, come cantante e come cembalista, come direttore d'orchestra e come attore. E nell'abilità con la quale seppe servirsi di tali doti eccezionali per creare il primo modello, nella storia teatrale, del regista, nel senso più moderno del termine e in una manifestazione d'arte così alta e perfetta, che difficilmente gli si potrà trovare in seguito un rivale.

Di fronte a tale realizzazione, riesce di importanza assai relativa, di assai scarso interesse lo stabilire quante delle sue affermazioni nei singoli campi furono creazioni sue e quanto invece non fu che abile divulgazione di intuizioni altrui. Lulli non inventa il balletto di corte, ma da quando vi pon mano creando un *entrée* nel *Ballet de la nuit*, ne decide le sorti, fondendone gli elementi disparati che lo costituivano (saggi acrobatici, racconti, *airs   boire*) in uno spettacolo organico, in una azione danzata e mimata che si svolgeva musicalmente, con lo accompagnamento di qualche *divertimento*. Si avviava a trasformarlo nella *comédie-ballet*. E anche se il primo esperimento in questo senso lo si deve al binomio Beauchamp-Molière (*Les facheux*, 1661), il trionfo del genere il suo vero successo   raggiunto solo dall'altro binomio che si costituisce subito dopo, quello Lulli-Molière. Alla collaborazione di questi due artisti si deve la stilizzazione, da una parte, in danza degli elementi scenici e mimici della commedia dell'arte italiana, e dall'altra, la fusione degli intermezzi danzati con il nucleo sostanziale della commedia, in un perfetto equilibrio che crea il nuovo organismo teatrale. E' la formula dichiarata espressamente nell'*Amour m decin*: la fusione organica ed equilibrata della Commedia,

della Musica e della Danza, che produce i capolavori di *Le mariage forcé* (1664), *La princesse d'Elide* (1664), *Georges Dandin* (1668), *Monsieur de Pourceaugunac* (1669) e *Le bourgeois gentilhomme* (1670), nel quale ultimo il Lulli creava il suo ruolo di mimo più riuscito sotto le vesti del *Muphti*, e dove alla fusione delle varie arti si aggiunse anche, fenomeno eccezionale per l'epoca, una attentissima ricostruzione d'ambiente per la cerimonia turca, ricorrendo alla scienza di conoscitori della Turchia.

E se a questo punto il nuovo dirizzone dello spettacolo francese doveva all'intuizione di Corneille e Quinault, e di Perrin e Cambert, l'assorbimento degli spiriti tragici che dovevano trasformare la *comédie-ballet* in *opéra-ballet*, non è men vero che i primi risultati valevoli in questo senso si debbono solo al Lulli che un anno dopo *Pomone* di Perrin e Cambert, faceva rappresentare *La fête d'Amour et Bacchus* (1672) riecheggiando già i toni della *Comédie*, per creare la *tragédie-lyrique*: *Cadmus et Hermione* nel 1673. In questo spettacolo sta l'atto di nascita e il modello dell'opera lirica francese e in questo momento il Lulli ha già abbandonato la coreografia dei suoi spettacoli al Beauchamp, ha già creato uno stuolo di danzatori professionisti, liberandosi dei nobili e principi dilettanti, ha infine trasportato lo spettacolo musicale fuori delle sale della Corte per alloggiarlo definitivamente sulle tavole del palcoscenico dell'*Académie Royale de Musique et de Danse*, dove si rappresentano gli ultimi suoi capolavori: *Alceste* (1674), *Armide* (1686) e *Acis et Galathée* (1687). Nei quali non sarà difficile riconoscere proprio nelle arie più fortemente drammatiche l'ispirazione evidente e il ritorno del Lulli agli spiriti operistici del Saccati, di Luigi Rossi e di Cavalli, di quegli autori che accanitamente aveva voluto tenere lontani dal suo campo d'azione.

Ma oramai quello che gli importava soprattutto era il dar vita a quella formula di spettacolo teatrale integrale, che è la sua creazione indiscutibile e geniale e alla quale solamente un grande interprete e un grande volgarizzatore del suo calibro poteva giungere riassumendo e fondendo gli elementi più di-

versi e, fino al suo avvento, eterogenei, del teatro musicale, con lo stesso slancio e con lo stesso entusiasmo, con la stessa finissima intuizione che ripeterà al principio di questo secolo, sulle stesse scene parigine, un altro artista non francese, Sergio Diaghilew, l'altro estroso uomo che forse solo possiamo avvicinare alla versatilità del Lulli.

CLAUDIO SARTORI

PIETRO NARDINI

VIOLINISTA DELL' AMORE

In una galleria di ritratti di violinisti italiani, se ordinata cronologicamente, quello di Pietro Nardini verrebbe a sistemarsi in mezzo fra il Tartini e il Pugnani. E fra l'adunco profilo del Tartini, il suo maestro, e il volto stranamente appuntito e il capo sfuggente dalla bassa fronte del Pugnani, il dolce viso rotondo, dai lineamenti delicati, dai grandi occhi innamorati e paterni, ma pieni di tristezza, di Pietro Nardini richiamerebbe l'attenzione forse più degli altri due, per quel senso di profonda e coltivata umanità che dalle sue fattezze e dalla sua stessa persona, che non ha nulla del far grande, ma trasandato, ma un po' alla brava degli altri due, emana e attira e affascina. A non conoscerlo, lo si crederebbe piuttosto un cantante, uno dei grandi cantanti dell'epoca, avvezzo agli onori e agli omaggi, ma certamente un signore, un raffinato per istinto, per doti naturali d'animo e per educazione.

E il ritratto risponde al vero, per quel poco che sappiamo di lui, sia come uomo, sia come artista. Toscano, nato a Livorno il 12 aprile del 1722, si reca a Padova e studia con Tartini, divenendone il prediletto allievo e ricambiando l'affetto del maestro con un affetto filiale e una devozione all'arte di chi riconosceva di tanto più grande di sè, che non si estingueranno nemmeno con la morte del Tartini.

Eccolo infatti, dopo aver lasciato il maestro per una brillante carriera di concertista in Italia che gli era valsa la chiamata come violino solista presso la cappella di corte del Duca del Württemberg a Stuttgart, dove si era trovato, dal 1753 al 1767, nella stessa orchestra che riuniva contemporaneamente lo Jomelli e quelli che venivano ormai considerati come i tre più grandi violinisti europei, a detta del Burney, cioè proprio

il Nardini, il Ferrari e il Lolli, eccolo ritornare a Padova, presso il vecchio maestro, per mettere a disposizione dell'artista indebolito e invecchiato la sua fresca energia. Eccolo prima assumersi il ruolo di insegnante nella scuola di Tartini, e poi quello di infermiere al capezzale del maestro, nella lunga malattia e nell'agonia finale, veramente più figlio che discepolo. Ed eccolo poi, dopo la morte del maestro, quando da tutti ne era considerato il continuatore, l'erede e quasi il depositario, illustrare invece, ancora al Burney, la grande arte del Tartini, suonandone per lui le composizioni, ma assicurandolo modestamente che la propria esecuzione era di gran lunga inferiore a quella del Tartini stesso, era solamente l'insufficiente tentativo di un allievo di riecheggiare l'arte irraggiungibile del grande maestro scomparso e non sostituibile.

Ed era in parte vero. Chè il Nardini non fu il virtuoso dalla tecnica sbalorditiva, ma piuttosto il dolce cantore dal purissimo suono. Fu l'Antonio Bazzini del suo secolo e come quello, più che sbalordire, commosse, più che stupire insegnò. Le testimonianze sono tutte concordi. A non vederlo suonare, ad ascoltarlo discosti, la voce del suo violino la si sarebbe creduta voce di cantore. « Evita il difficile », qualcuno dirà di lui, « e l'arte sua sta nel maneggio dell'arco ». Preferiva cioè alla agilità esteriore una cantabilità profondamente espressiva. « E' il violinista dell'amore », dice Daniele Schubart, ed assicura che principi e dame piangevano ascoltando i suoi *Adagio*, e che il Nardini stesso piangeva talvolta lagrime sul suo violino. « Er riss nicht wie Tartini die Noten mit der Wurzel heraus, sonder küsste nur ihre Spitzen », conclude alfine. Leopold Mozart lo ascolta col figlio a Stuttgart e scrive a Lorenz Hagenauer (11 luglio 1763) il suo entusiasmo, proclamando che è impareggiabile per bellezza, purezza ed eguaglianza di suono e per dolcezza cantabile. E con lui i Mozart si incontrano ancora a Firenze e in un concerto a corte (2 aprile 1770) Nardini accompagna il piccolo Mozart, con gran gioia di quest'ultimo. Nello stesso anno il Burney l'ascolta, sempre a Firenze, eseguire una sua *Sonata* per violino e un *Concerto*, ed assicura che ha una cavata uguale

e dolce, un suono non molto voluminoso, ma limpido e intonato, ma soprattutto infonde molta espressione nei movimenti lenti, per concludere che il suo stile è delicato, corretto e raffinato, e che la sua esecuzione più che sorprendere soddisfa e piace.

E' insomma il violinista di stile, dall'intonazione pura, dalla cavata piena e calda, dalla viva musicalità. Con i maggiori virtuosi, che lo precedono e che lo seguono, non ha la possibilità nè il desiderio di rivaleggiare. Preferisce incidere, ma profondamente, la sua orma sul cammino della conquista della cantabilità espressiva del suo strumento in un raggio d'azione del tutto italiano, sensibilissimo nella così libera costruzione delle sue composizioni, sia nel carattere tipico della sua frase melodica, refrattaria all'influenza tedesca, sia nella libertà della sua costruzione, libera da convenzioni formali, e nel carattere personale delle variazioni e figurazioni.

E dei grandi virtuosi della sua epoca è assai meno prolifico. Più che la quantità della produzione, ricerca la qualità. Publica infatti solamente *Sei Concerti* (op. 1) per violino principale e 5 strumenti (Viol. 1° e 2°, Viola, Violoncello e Organo, con due Corni da caccia ad libitum), *Sei Sonate* per violino e basso (op. 2), *Sei Duetti* per due violini (anche questi: op. 2), *Sei Quartetti* per archi, *Sei Trii* per due flauti e bc. e *Sei Solo* per violino (op. 5). E in tutte le sue composizioni è evidente la ricerca della vivacità, della grazia, del dolce sentimentalismo, che danno un senso di maggiore modernità di forma e di sentimento alla sua opera, che non a quella di Tartini, anche se del Tartini gli manca la profondità concettuale che può resistere meglio al tempo. Ma la sua sonata, che pur deriva da quella di Veracini e di Tartini, se ne distacca indubbiamente, come anche da quella del Locatelli, proprio per quel senso di accentuata modernità, non tanto sensibile negli *allegro*, rigorosamente divisi in due parti e bitematici, quanto piuttosto negli *adagio*. Sono anche questi costruiti su due temi, ma quasi sempre senza ritornello, e la melodia si muove liberamente, svincolandosi da ogni formula, fino alla finale ripresa del tema principale, non sempre riprodotto nella forma primitiva, ma sem-

pre perfettamente riconoscibile, giungendo così a una concettosità tipica e personale che nasce da una successione di idee concatenate, scorrenti l'una nell'altra senza convenzioni formali, in un assetto del tutto nuovo, dove la melodia non è sempre periodica, dove l'euritmia non è sempre rigorosa, e che proprio da questa irregolarità acquista maggiore e più sorprendente fascino, creando un ambiente tipicamente italiano nella sua estrosità ardita.

Ma più dei grandi virtuosi della sua epoca, egli è un maestro. Libero dalla preoccupazione del divismo, non teme, ma anzi desidera affidare ad altri il suo patrimonio, la ricchezza della sua arte fatta di sostanza interiore più che di capricciosità brillante. E, ritornato alla sua terra, per quella caratteristica aspirazione propria di tutti i toscani, di voler concludere la propria vita nei luoghi della giovinezza, assunto nel 1770 alla direzione della cappella della corte di Toscana in Firenze e in Livorno, raccoglie intorno a sé le giovani forze della regione e crea una scuola di violinisti toscani, sostenendone i più validi esponenti, e lanciando nel mondo allievi che portano i nomi di: Campagnoli, Cambini, Brunetti, Manfredi e Moriani. Una vera aristocrazia del violino, ai quali si accompagnano anche gli allievi stranieri, gli inglesi Agus e Thomas Linley, e nell'ambito dei quali vive e crea anche Luigi Boccherini. Poiché vera o non vera la supposizione del Torre Franca che Nardini e Mozart eseguissero nel 1770 le *Sonate op. 5* del Boccherini, è certo che questi doveva partire per la Spagna con un altro allievo, il Brunetti, ed è anche certo che i *Quartetti* del Boccherini vennero eseguiti da un quartetto toscano costituito da Nardini e Manfredi violinisti, dal Cambini alla viola e dal Boccherini stesso al violoncello.

Così, per questo suo espandersi attraverso la scuola, per questa continuità di tradizione e di insegnamento, per la nobiltà della sua anima e della sua espressione, Pietro Nardini, anche se meno genialmente d'altri creatori, lascia però una impronta più valida e più feconda.

CLAUDIO SARTORI

LUIGI BOCCHERINI

IL CLASSICO ITALIANO DELLA MUSICA

Il 28 maggio di quest'anno si compiono 150 anni dalla morte di Luigi Boccherini, una delle più simpatiche figure d'artista della musica italiana, il cui nome viene ancora oggi proferito con grande rispetto, ma le cui composizioni, tranne pochissime, cadono sempre più in oblio. Questo fatto si può attribuire ai mutamenti dei tempi e forse più ancora a certi pregiudizi e a certe comodità insite nella tradizione, che ci hanno allontanato dal maestro e dalla sua opera. Ciò non sminuisce la sua importanza; la colpa non è sua, ma è nostra.

Luigi Boccherini nacque a Lucca, il 19 febbraio 1743, figlio di un contrabassista. La sua educazione musicale quale violoncellista e compositore la ebbe nella sua città natale e a Roma. Qui fece profonda impressione su di lui la musica sacra del Palestrina, la cui mirabile chiarezza ricca di armonie ebbe una decisiva influenza su tutta la sua creazione artistica. Concertista di grande abilità intraprese insieme col violinista Manfredi, suo concittadino, una serie di giri di concerti che lo condussero dapprima nell'Alta Italia; poi, dopo circa cinque anni (1768), si volse a Parigi. Le sue composizioni destarono colà viva ammirazione e di buon grado furono comprate dagli editori. Nella metropoli francese conquistò un protettore nell'ambasciatore di Spagna e, su suo invito, si trasferì a Madrid all'inizio del 1769. Alla corte spagnola purtroppo non si avverarono le sue speranze artistiche. E' vero che col tempo gli furono concessi alcuni titoli, ma fu soppiantato per intrighi e calunnie. Soltanto il fratello del re, l'infante Luigi, si interessò di lui. Dopo la morte dell'infante, avvenuta nel 1785, al Boccherini venne a mancare qualsiasi appoggio. Probabilmente per suggerimento dei fratelli Pietro e

Luigi Dupont, entrambi violoncellisti alla corte di Prussia, il Boccherini inviò, senza sosta, per dieci anni circa (1787-1797) le sue composizioni al re Federico Guglielmo di Prussia che era un buon violoncellista e gli accordò il suo aiuto. Il maestro compose, durante questo periodo, esclusivamente per gratitudine verso questo sovrano, appassionato cultore di musica. Morto questi, cessò anche il soccorso. Sfruttato da editori senza scrupoli, il Boccherini ebbe ancora due volte la fortuna di trovare mecenati. Uno fu il fratello del grande Corso, Lucien Bonaparte, che in quell'epoca era ambasciatore della repubblica francese a Madrid, l'altro un marchese de Benavente, entusiasta chitarrista, per il quale il Boccherini adattò molte delle sue opere anteriori, trascrivendole per chitarra. Dall'anno 1803 ci è pervenuto il rapporto di un testimone oculare, che ci descrive il maestro nella più dura miseria. L'abitazione per tutta la famiglia era composta di un unico vano. Quando il Boccherini voleva comporre, doveva salire all'intramezzo al quale poteva giungere soltanto con una scaletta. Nonostante tutte le angustie ed i rovesci di fortuna di natura familiare ed economica, il maestro serbò una serenità eroica e una fermezza di carattere degna di ammirazione. La gaiezza e la gioia di creare non lo abbandonarono fino alla morte. Morì a Madrid, il 28 maggio 1805, all'età di 63 anni, senza aver più rivisto la patria. Fu sepolto nella chiesa di S. Giusto. Le sue ceneri furono trasportate in Italia nel 1927 e deposte nella chiesa di S. Francesco a Lucca.

Una commemorazione degna del Boccherini rende necessario assegnargli il posto che gli spetta nei settori dell'arte e della spiritualità.

Il Boccherini ebbe il raro dono di scrivere semplici e vere melodie. Dotato dalla natura del più eletto istinto melodico, il suo talento di compositore si rivelò già a vent'anni con la freschezza spontanea, la grazia squisita e l'ingenuità dei pensieri musicali che fecero andare il pubblico in visibilio. Venendo dalla profondità del cuore, il suo linguaggio musicale ha serbato fino ai nostri giorni il fascino della commovente semplicità. Secondo l'affermazione ardita del Picquot, il Boccherini aprì la gloriosa

era che raggiunge il suo apogeo nelle creazioni della triade classica di Vienna. Infatti egli introdusse un mutamento profondo nella storia dello stile musicale. La liberazione dell'artista, dell'uomo si compie nel vero senso della parola; è stata una rivoluzione come quella che poco tempo prima aveva sconvolto profondamente il suolo della Francia e che, nonostante innumerevoli vittime, aspirava alla più alta umanità. Così risplende la musa del Boccherini, chiarendo le strette relazioni con le vicende storiche del suo tempo, soprattutto grazie alla naturalezza, alla profondità e alla verità dell'invenzione e alla saggia disposizione delle parti, la cui proporzione imita la simmetria perfetta della bellezza classica dell'antichità: simbolo della più nobile umanità nella graziosa veste della musica.

Queste qualità caratteristiche dell'arte del Boccherini avvicinano la sua creazione a quella degli artisti che generalmente chiamiamo « classici ». Se l'artista lucchese si coordina e subordina a questo movimento eletto, si profila per il suo tempo una situazione generale che abbraccia l'Europa intera, e che va dall'Italia fino all'Inghilterra, dalla Spagna fino alla Prussia orientale.

Senza dubbio il Boccherini fu il *classico d'Italia*, per quanto oggi giorno non lo si veda che nell'ombra dei tre sommi, che rappresentano il classicismo, e cioè Haydn, Mozart e Beethoven. Baillot il tipo dell'artista interprete, vanta la sua profonda sensibilità e incantevole schiettezza. Fu questo francese che, a lungo, eseguì nelle sale da concerto i capolavori di Haydn, Mozart, Beethoven e Boccherini. Questo insieme dei sommi quattro non fu affatto arbitrario; la costante gaiezza e allegria dell'animo, la trasparenza e la chiarezza del disegno melodico e della fattura delle sue opere, la semplicità delle sue trovate, unite alla sorgiva freschezza ed il vigoroso umorismo, fanno risplendere anche l'arte boccheriniana di bellezza addirittura *classica*. Un ideale nuovo, rin vigorito dall'antichità, appare nella compagine sociale del vecchio e del nuovo mondo, anche nell'arte dei suoni esso impose nuove mete, nuove formule e nuovi modi di espressione.

La coscienza sociale, risvegliatasi in quell'epoca, fece sì che il Boccherini, senza pregiudicare la qualità ed il livello delle sue creazioni, si rivolgesse sempre più ai cultori di musica. La tecnica, in genere facile, permette la diffusione delle sue opere, sia per l'effetto e la popolarità, sia per la possibilità della loro esecuzione. L'esclusione degli ambienti professionali di corte sembra così in modo sorprendente superato, onde mediare al popolo un'esperienza musicale qualificata. Ciò significa per la vita musicale una rivoluzione, poichè le basi della cultura e del diletterismo musicale subiscono notevoli mutamenti in tutto l'organismo della società.

Se al Boccherini non fu concesso di trarre del guadagno, la ragione non è nell'eventuale mancanza di bontà delle sue composizioni, ma bensì nel fatto che l'uomo idealista, nelle cose pratiche, soccombe sempre di fronte a quello con più spiccate attitudini negli affari. Secondo i dati riportati dal Fétis gli editori francesi, già una generazione dopo la morte del maestro, avevano ricavato circa due milioni di franchi dal commercio e dalla speculazione con le sue composizioni — un indizio sicuro che questa merce andava « a ruba » e quindi era un articolo assai richiesto dal vasto pubblico. Il Boccherini, in cambio, dovette vivere in istato di indigenza e morì poverissimo.

Aspirando alla massima semplicità, il Boccherini ricorre spesso all'unisone. Ciò non significa povertà di potenza creativa. In tali casi, il Boccherini sa trarre profitto con una eccezionale abilità dalla diversità del colore dei suoni; ciò che in un altro sarebbe interpretato come un difetto o una mancanza, diventa in lui fonte di rara bellezza. Il Fétis dice che la Germania disprezzava la sua ingenua semplicità; possiamo soltanto aggiungere: sì, ma per fare subito dopo la stessa cosa, anzi, per seguirlo, come dimostrano le opere dei classici tedeschi; poichè la sua arte va di pari passo con le opere giovanili dei classici. I suoi scopi e la sua attività artistica sono indirizzate verso gli stessi problemi della finezza classica al servizio della più pura umanità. Taluno dei posteri si rifiutò di fare uso dei mezzi artistici del Boccherini così semplici e così facili: essi temevano di avvilire la loro arte.

Il grande compositore lucchese si compiacque di servirsene sempre. Ottenere col minimo sforzo il massimo effetto era la sua legge suprema d'arte: essa divenne così un'arte veramente classica.

Ogni ornamento ricercato era per lui orpello; persino l'armonia gli pareva talvolta fatta per celare debolezze dell'invenzione. Perciò, come avviene spesso in Italia, tornò alle fonti primarie della musica, obbedendo istintivamente alla legge della natura che dà la priorità allo sviluppo melodico, la cui bellezza, secondo la leggenda, fu provata per la prima volta dall'umanità primitiva attraverso l'incanto magico di Orfeo. Con questo atteggiamento, il Boccherini rappresenta nella musica gli stessi principi e la stessa concezione che J. J. Rousseau aveva espresso nel suo famoso « *retour à la nature* ». Perciò temeva seriamente che coll'uso indiscriminato di qualsiasi mezzo artistico disponibile si giungesse ad uno stato in cui l'orecchio dell'ascoltante fosse reso ottuso e insensibile alle vere bellezze della musica, e con ciò l'arte fosse allontanata dalla natura.

Nel 1809 il musico di corte Schaul scrive del Boccherini che ci conduce « in regioni ridenti, con prati fioriti, con limpidi ruscelli, fitti boschetti, in cui lo spirito si abbandona con piacere alla soave malinconia che, anche lontano da quei paraggi, gli offrono ancora una dolce ricreazione ». Vi è espressa tutta la amabilità e la soavità di un idillio goethiano, come può trovarsi nel « *Werther* ». Sembra che la musica del Boccherini abbia influito sui suoi contemporanei nella maniera del sentimento di natura di Rousseau, il quale, proprio nella musica e attraverso di essa, ebbe il suo più forte, perchè più immediato sostegno. Qui si potevano comunicare sentimenti e idee che sfuggirono a lungo alla censura.

In tale modo l'arte del maestro si avvicina al popolo. Non è da meravigliarsi se, a sua volta, questa musica, a poco a poco, lo abbia avvinto. Ciò si mostra segnatamente nei componimenti derivati dalla danza. La predilezione del Boccherini per il minuetto s'incontra con l'arte compiuta dei compositori tedeschi, che anche nelle loro opere classiche hanno infuso alla danza

popolare e alla melodia della canzone popolare la nobiltà di una seria purezza artistica. A questo riguardo il maestro lucchese non è loro per niente inferiore: è proprio qui che si svolge la sua maggiore arte. Nè il lavoro fatto, nè taluna artificiosità nella condotta delle parti premono minimamente nella nostra coscienza. L'impressione di assoluta naturalezza predomina.

Ciò si manifesta anche nei rapporti delle parti tra di loro. Nel Boccherini ogni parte vale per sè. Non c'è precedenza. Tutte hanno lo stesso diritto ed eseguono il concerto, sia successivamente, sia simultaneamente. Tutte interessano il suonatore, ma anche l'ascoltatore nella stessa misura. Persino l'accompagnamento con la sua inesauribile varietà di forme partecipa decisamente allo svolgimento totale dell'opera e le conferisce una espressione propria con i mezzi speciali e le finezze della sua fattura. Una tale concezione della natura del componimento musicale non poteva sgorgare, con leggi autonome, dall'incontrallabile attività fantastica di un compositore. A questo proposito sono da considerare quali promotori spirituali quei principi e quelle idee di libertà che preannunziano l'epoca delle repubbliche e che attribuiscono all'individuo, in seno alla collettività, diritti speciali, ma anche non indifferenti doveri. Come si può concludere dal suo atteggiamento alla corte di Carlo VI in Spagna, il Boccherini non rimase affatto indifferente all'idea di una libertà personale. Va da sè che tracce e indizi evidenti si trovano anche della sua musica.

Gli hanno spesso rimproverato di mancare di forza e di energia di espressione ed infatti non dispone della violenza travolgente delle creazioni titaniche alla maniera di Beethoven. Ma alcuni dei suoi quintetti portano il suggello di ardente passione e di vibrante fervore. Sicuramente ciò proviene da una pronunciata coscienza del proprio valore con la simultanea esigenza di una assoluta autoaffermazione. Tant'è vero che il maestro fu talmente convinto della sua individualità che, per paura di perdere la nota individuale e di contaminarla con influssi estranei, si astenne dallo studio degli altri grandi maestri del suo tempo. Anche il Fétis osserva che al Boccherini spetta in

alta misura il merito della originalità; senza dubbio, questa giusta osservazione indica una intensa coscienza della propria personalità.

Il giudizio negativo pronunciato da L. Spohr a Parigi, dopo aver ascoltato vari quintetti del Boccherini, e secondo il quale le opere di questo compositore italiano non meriterebbero il nome di « musica », conferma la classificazione fatta da noi. Poichè quel detto proviene da un romantico puro sangue, al quale la lingua musicale dei classici, e tra questi bisogna senza altro annoverare anche il Boccherini, non è più comprensibile. La chiarezza e la finezza della struttura artistica e dell'elaborazione, nonchè dell'invenzione dovevano dispiacere al compositore tedesco che si compiaceva di un sentimentalismo vaporoso.

Al contrario, in una cronaca musicale parigina del marzo 1820 (Sievers), si parla dei quartetti del Boccherini, ripubblicati poco tempo prima: « Queste composizioni qui abbastanza spesso eseguite, mi sembrano essere capolavori di una eleganza semplice e melodica che, con certe restrizioni, non sono state superate da Haydn e Mozart. Come per mantenere l'ordine di polizia e quello politico di uno Stato, si dà la lettura delle leggi dal pulpito, così, se fossi reggente, farei eseguire ogni anno alcune volte i quartetti del Boccherini, per mettere in guardia i compositori del mio Stato contro le tendenze sovversive dell'ordine melodico armonico ». Lo scrittore di queste righe, durante il tempo della sua formazione, era passato certamente attraverso la classica scuola della bellezza attica e certamente conosceva il rapporto che Platone aveva scoperto esistere tra lo Stato e la Musica. Che queste idee fossero ripetute con diretto riferimento alle opere del Boccherini, prova che l'arte pura del maestro italiano fu sentita dai suoi contemporanei come affine a quella antica. Di qua anche il reciso rifiuto delle contrarie tendenze romantiche.

Perfetta maestria e tendenze verso gli ideali della economia e della economicità nel senso della scuola classica determinarono il Boccherini a dedicare la sua arte principalmente alla musica da camera. Nel campo della musica strumentale pura che egli scrisse circa il 92% appartiene a questo genere. Anche l'ideale

classico della sonorità con la sua tendenza a una più stretta omogeneità dei timbri dei suoni appare in lui come pronunciata predilezione per gli strumenti ad arco, la cui capacità di adattamento vicendevole gli permette di cercare e di provare la massima ricchezza di suono nel massimo equilibrio.

Per dare a se stesso, nonchè ai contemporanei e ai posteri una documentazione della sua produzione artistica, egli teneva, cosa questa che possiamo riscontrare nell'amore d'ordine e nella minuziosità di ogni classico (si confronti il comportamento di Haydn, Mozart e Beethoven di fronte alle loro opere, lettere e documenti), un preciso elenco cronologico anche delle composizioni apparentemente di minore importanza e curava con rara diligenza l'elenco dei temi, aggiungendo obbiettive osservazioni.

Quali concetti il Boccherini avesse avuto della arte di interpretazione nel senso dell'ideale classico della sonorità ora menzionato, risulta da diverse osservazioni dei suoi contemporanei. La sua celebre esclamazione « dell'olio, amico, dell'olio »! deve essere intesa come esigenza di compiuta scorrevolezza dell'esecuzione. Da questa, si può dedurre il suo ideale formale classico, come lo si riconosce nell'abituale reazione violenta del maestro tutte le volte che una delle parti si staccava sia pure appena appena dall'insieme. Il Boccherini aveva in mira l'estremo equilibrio classico e si può dire di lui, a buon diritto, che è stato benemerito della musica strumentale in Italia, Spagna e Francia, inquanto è stato lui il primo che scrisse in questi paesi quartetti e composizioni di questo genere con parti obbligate nel senso di una perfetta uguaglianza e di una assoluta chiarezza. A questo proposito la sua arte è pari a quella di Haydn.

L'esecuzione stilisticamente rigorosa gli stava a cuore. La sua classica arte di interpretazione si rivelò ben presto. Già nel 1768 avvenne a Parigi che Cristoforo Gluck, in occasione di un concerto dato dal Boccherini e dal Manfredi nella capitale francese, lodasse molto la maniera di esecuzione tutta nuova, fresca e naturale; questa osservazione è istruttiva, perchè s'incontra con l'idea classica di riforma dell'operista tedesco.

La trascuratezza, la distrazione e la mancanza di concentrazione dei suonatori non furono mai tollerati dal Boccherini, poichè ne soffriva la chiarezza dell'interpretazione e la precisione del disegno melodico. Perciò, nel 1799, allorchè il Rode, noto violinista e compositore, fu a Madrid, restò stupito innanzi alla insuperabile precisione dell'esecuzione dei musicisti alla corte dell'infante Don Luigi: erano stati educati dal Boccherini, in un lavoro indefesso, ad usare nelle loro esecuzioni lo stile classico. Se accadeva che il Boccherini si trovasse in una cerchia dove si eseguivano le sue opere senza che si osservassero i principi per lui obbligatori del musicare, egli cominciava a diventare nervoso; pestava ora un piede ora un altro e, esaurita la sua pazienza, scappava, esclamando che uccidevano i suoi figli. Ora, è un fatto incontestato che non vi è arte che si debba misurare con maggiore rigore, eseguire con più precisione di quella classica.

Perciò il Boccherini si opponeva all'eccesso di sentimentalismo giovanile e, come i classici tedeschi, vedeva l'apogeo della produzione e della riproduzione artistica in quella maturità spirituale che generalmente è riservata alla vecchiaia. Questa concezione corrisponde interamente all'arte generata dallo spirito dell'idealismo tedesco, il cui valore intellettuale oltrepassava di gran lunga il contenuto sentimentale, purtroppo spesso del tutto frainteso. E così la giusta esecuzione della musica del Boccherini richiede anche oggi più che modi soggettivi un chiaro senso stilistico oggettivo che si può acquistare con lo studio coscienzioso delle intenzioni artistiche del maestro e del pensiero in genere del suo tempo. Se riesce questo certamente non facile lavoro a forza di un'incessante autodisciplina e una severa autocritica, allora la musa del grande lucchese festeggerà una giustificata risurrezione e nella trasfigurazione del classico, resa cosciente, assumerà il valore e l'ordine che le spetta.

GEORG HAUER

Traduzione di TRALAN SOFONEA

GOETHE E BUSONI

Negli indici delle biografie e delle raccolte di lettere di Ferruccio Busoni non comparisce mai il vocabolo « Siena ». Egli che con nostalgia scrutava le possibilità che a Bologna, Milano o Roma gli venisse offerta una posizione degna di quella che stava occupando in Germania, ed anche talvolta sognava di poter concludere la sua vita nella pace di una villa fiorentina, sembra di non aver avuto la minima conoscenza o anche qualsiasi interesse per quel che riguarda la bella città della sua provincia natale.

Un contatto postumo fu allacciato solo nell'anno 1940, quando l'Accademia Chigiana pubblicò in uno dei suoi quaderni lettere di Busoni a Arrigo Serato, dal periodo quando il destinatario era titolare della cattedra di violino a Bologna mentre lo scrivente nel suo asilo-esilio a Zurigo straziò il suo animo fra il desiderio di conservare la sua indipendenza morale in un paese neutrale e quell'altro di tornare in Italia per contribuire ad una rinascita della vita musicale quale riteneva oltremodo necessaria. Nella introduzione di quella pubblicazione viene detto che il contenuto delle lettere già nel 1940 poteva esser considerato superato; però esse fanno da documentazione interessantissima per la chiarificazione di certi sentimenti spesso tendenziosamente contorti che Busoni nutriva verso l'Italia. Certo che attraverso quei fogli indirizzati all'amico fedele continua quasi da « Ostinato » un continuo lagnarsi: accuse di indifferenza, di malevolenza, di mancanza di apprezzamento da parte di coloro che in quel tempo avevano da decidere le sorti dei musicisti, che pretesero posti importanti di insegnanti di composizione o di direzione di orchestre o anche stavano cercando case editrici interessate nelle loro opere.

Vale la pena di rileggere il quaderno, anche perchè fa conoscere uno dei pochissimi epistolari Busoniani scritti nella sua lingua nativa.

Dati tali rapporti meno che superficiali con Siena possiamo rallegrarci — specialmente noi, cui sta a cuore la ricognizione incondizionata e la diffusione generale delle opere di Busoni — che la Direzione delle « Settimane Senesi » abbia messo sui programmi della sua prossima manifestazione autunnale due lavori del Maestro; finalmente palesando l'intenzione di affiliarsi al movimento con cui nei centri musicali europei di recente si lavora amorosamente alla rivalutazione dell'insigne musicista italiano. Negli ultimi anni il suo nome viene letto con sempre maggiore frequenza sui cartelloni di concerti e di stagioni operistiche, e dà soddisfazione sapere che la Chigiana starà contribuendo alla cognizione chiara di quel che significa il nome dell'Empolese per la nostra musica. Tanto più che sul programma avrebbe trovato posto una composizione quasi sconosciuta su testi diversi per la più grande parte italiani, non troppo importanti e tutti antecedenti alla volta del secolo, questi brani sia da noi, sia altrove: « Due poemi di Goethe per baritono e piccola orchestra ». A parte alcune opere giovanili per canto, rappresentano quasi l'unica occasione, che Busoni scelse per esprimersi nella forma del « Lied » germanico. Eccezione fatta per uno simile, ma rimasto manoscritto, egualmente su testo di Goethe, « Die Bekehrte », che Busoni elaborò solo per presentare, ai suoi allievi della classe superiore di composizione che tenne negli ultimi suoi anni a Berlino, un modello del genere. La data dei « Poemi » ad esser eseguiti, il 1919, fa supporre che sono stati frutto degli anni di intenso studio del problema Faustiano; senza però che nemmeno nel secondo « Canto di Mefistofele » si possa scoprire alcuna relazione col materiale della maggiore opera. Non si annovera fra i « lavori di preparazione » che Busoni scrisse per il « Doktor Faust », come i pezzi orchestrali « Sarabande », « Cortège » e « Notturmo Symphonico » o la « Seconda Sonatina » per pianoforte. Chi scrive non si ricorda neanche di una sola esecuzione pubblica che

fosse avvenuta dopo l'unica nel 1922, quando un giovane cantante ne presentò la prima assoluta a Berlino, dopo aver fatto sentire i Canti al compositore in casa sua, dato che Busoni in quella epoca non volle più farsi vedere in sale di concerti. In generale egli non nutriva simpatia per la forma del « Lied » e di rado si mosse per ascoltare e esaminare per conto suo tipi musicali del genere — « una strana figura vestita di un busto » — così mi scrisse in una lettera — una stretta nella fascetta del ritmo poetico ». Infatti, meno quel modello rimasto manoscritto, il fascicolo sottile dei « Due Poemi » rimane l'unico numero nel registro delle sue composizioni che testimonia che una volta tanto si sentì la voglia di metter in musica qualche strofa del suo idolo. Una volta sola si concesse ad illustrarle a modo suo quasi a dimostrare quale parte significativa nel suo mondo spirituale era assegnata alla grande figura del poeta Weimarense.

Chi non conobbe Busoni, difficilmente può immaginarsi quanto egli era soggetto all'ascendente della personalità di Goethe durante i suoi anni di maturità. Sfogliando il catalogo della sua stupenda biblioteca quale purtroppo fu dispersa in una vendita nell'anno 1925 — ancora una occasione mancata per erigergli un monumento in Italia, uno proprio come lo avrebbe voluto egli stesso, coll'acquisto relativamente facile di quelle migliaia di volumi scelti, da parte del Governo e successiva donazione a un Istituto musicale! — ci si trovano una tentina di edizioni di Goethe, fra esse non meno di cinque della Opera Omnia. — « A propos Goethe » — si legge in una delle lettere alla sua moglie da Ginevra nel 1913 — « ho trovato una bellissima copia dell'edizione completa, definitiva, in cinquantacinque volumi per il prezzo di dieci franchi — e l'ho preso benchè la posseggio già..... ».

Tale adorazione Busoni cercò naturalmente anche ad inoculare ai suoi discepoli sulla di cui cultura generale volle sempre esercitare effetto decisivo. Quando il circolo berlinese di giovani musicisti, ai quali spesso si associavano anche scrittori, pittori e studiosi di varie discipline si riuniva intorno al suo tavolo nelle ore pomeridiane o serali per studiare, discutere e

soprattutto per sentire parlare il Maestro, egli spesso interrompeva il suo discorso per tirar fuori un libro dalla biblioteca e leggere ad alta voce un brano di uno dei suoi autori prediletti. Leggendo una pagina di Goethe era capace di un entusiasmo che lo moveva fin alle lacrime. Si abbandonò con tale passione a quell'entusiasmo che in periodi di esaltazione nervosa gli sembrò talvolta di vivere in sovrumana comunione col defunto; era come se si risvegliasse in lui qualche cosa di quell'altra vita spenta da tanto, in una incarnazione del soffio misterioso nel suo proprio animo. Si sentiva affine a Goethe nel suo insaziabile desiderio del sapere e nel voler affrontare i fenomeni dell'universo per investigarli e spiegarli a modo suo.

Una ossessione simile sapeva sopraffare anche gli stessi ascoltatori; scendevano dallo studio del Maestro sbalorditi ed eccitati alla volta, in uno stato d'animo che a momenti li fece identificare colla figura del fedele famulo Eckermann, quando esso tornava a casa sua attraverso le cupe stradine di Weimar, per buttar giù su carta quel che aveva estratto dalle «Conversazioni» col poeta olimpico.

Trovare un «Weimar» simile a quello del suo ideale venerato, e trovarlo possibilmente in patria — un ambiente ove avrebbe potuto vivere, lavorare e meditare in pace e dedicarsi alla formazione artistica ed etica della gioventù, è rimasta fin all'ultimo l'anelito mai esaudito di Ferruccio Busoni. La sorte non gliene concesse la realizzazione, e proprio a Siena, nell'ambiente ove annualmente da ovunque affluiscono i giovani musicisti per dedicarsi con slancio e serietà al perfezionarsi nella loro arte, ci viene a pensare con nostalgia quanto l'Italia, anzi, la Toscana avrebbe potuto offrire al suo figlio. Ma come egli ancora oggi, più di trent'anni dopo esser sparito, vive nella memoria di chi gli stava vicino, sembra ancora e sempre dirigere ed ammonire la loro coscienza artistica, così la sua immagine dovrebbe essere tenuta viva per i giovani posteri. E' bene che nella programmazione di quest'anno sia stato fatto almeno un modesto inizio per farlo meglio conoscere.

GISELLA SELDEN-GOTH

SOCIALITÀ

DEL PERSONAGGIO MASCAGNANO

La collocazione estetica dell'arte mascagnana procede, ancor oggi, oggi più di ieri, a furia di contraccolpi, di incredibili accomodamenti e di perentorie negazioni. Non troppo è provenuto, in materia, ultimamente, dagli esegeti specialisti veri e propri. Anche nel caso di Pietro Mascagni, dunque, i nodi nevralgici del percorso del compositore livornese meglio sono stati individuati da certa critica che ha sondato in profondità, oltre le perfino troppo note, e probabilmente ormai immutabili, posizioni di interesse strettamente musicale. Non dovremmo insistere su punti in proposito acquisiti ed abusati: mancanza di una consapevole organizzazione estetica; estemporaneità ribelle oltre i limiti delle più generose e concessive velleità melodiche; assenza di un assetto culturale che permetta l'assestamento e il dimensionamento di qualità native potenti e prepotenti; inquietudine — nella formazione di un « teatro » — dinanzi alla molteplicità, spesso contraddittoria, dei soggetti e degli interessi; soprattutto limitazione ed ingenuità, e addirittura stolidità, nello sfruttamento parziale (per non dire nel risparmio) dei tratti espressivi singolarmente originali e personali. Su questi, ed altri, elementi negativi è inchiodata, da un cinquantennio e più, l'operosità mascagnana. E non a torto; e non senza rammarico. Chè qualsiasi spartito voi ascoltiate del musicista toscano, ecco, all'improvviso, bislaccamente, magari senza un perchè, l'estro montare in frégola e il canto prorompere, divampare con le sue inconfondibili e puntuali sinuosità di fraseggio, con le sfrontate impennate canore, con lo sgorgo di una cantabilità individuatissima.

Oggi giorno, mi sembra, la fase che cristallizza Mascagni nella solare e perfetta riuscita dell'esordio, con « Cavalleria rusticana », può dirsi superata, ed onestamente, ossia senza vacue infatuazioni ma anche senza categoriche detrazioni. Resta, sì, insolubile, il problema di un « teatro » mascagnano; nè l'ammesso — e vivo e vivace e copioso — florilegio antologico può servire da sostitutivo correttivo e surrogatizio. Ma l'operistica, nel suo complesso, non può non dar filo da torcere ai prevenuti negatori.

Si parte, appunto, come si accennava in principio, da accostamenti inconsulti. Dal Bastianelli di quaranta e più anni fa al recentissimo Savinio, tra noi, ad Egon Vietta — oltre Alpe — più aggiornato ed elastico; e si leggono, in affiancamento sia pur momentaneo, pensate, i nomi di Beethoven, di Wagner, di Verdi (naturalmente), di Eschilo e di altri sommi ancora. Ma è su questo tracciato che, con procedimento di simpatia, potremmo guadagnare qualche termine positivo alla meritevole causa per una leale ed oculata riabilitazione del compositore? Non credo. Concedendo senza beneficio d'inventario e soltanto per un istante (per soffocarle ed insabbiarle subito dopo) queste « possibilità » superlative, queste ipotetiche e teoriche e completamente non realizzate « condizioni » ideali, il metro critico mascagnano si immiserisce sterilmente. Insisteremmo, in tal caso, con Alberto Savino, sopra « una mancanza di requisiti tale da divorare anche quel tanto di ingegno creativo che aveva brillato in principio ». Orbene, il conseguimento definitivo e stagionato del gusto mascagnano mira a un traguardo meno ambizioso e spavaldo, se volete, ma decisamente più concreto e contingente.

Si dimentica, troppo spesso, a tal fine, l'interpretazione mascagnana, indipendentemente dalla consapevolezza interiore, della società in cui il compositore affiorò, si fece le ossa, finendo, bene o male, ad imporsi. Su questo binario il discorso può procedere di qualche poco non fiaccamente.

Non vi è dubbio che, via via per buon tratto, nell'epoca che la vide profilarsi e prender piede, l'arte di Mascagni fu il veridico specchio, piaccia o non piaccia, di una società tutta italiana, tutta nostrana, se preferite; una società — come la chiamerebbe luci-

damente Alberto Moravia — per eccellenza antivittoriana cioè decisa e desiderosa di esprimersi direttamente, nelle proprie modeste aspirazioni e nei propri raggiungimenti, senza l'apporto, rappresentativo ed assorbito, di pur superbe e prestigiose esperienze altrui. Antieroica, allora, sì, ma quanto sensata e vigile e realistica anche, la società borghese celata nell'espressione mascagnana; ed antieroica — arrischieremmo, *mutatis mutandis* — nel senso in cui ci appare quel poderoso troncone letterario russo che salda Dostoevski a Gorki. Qui, ovviamente, giganteggiano figure di portata morale, oltrechè artistica, indelebile; nell'Italia melodrammatica post-verdiana le creature sceniche, retaggio di un sentimentalismo indulgente ed effuso, sono l'accostante e cordiale portavoce di ansie e di anèliti dal gentile e modesto respiro familiare, di una problematica e di una casistica d'ordine sostanzialmente patetico. E allora non dirò allineiamo le opere di Mascagni; ma oserci, questo sì, un affiancamento dei personaggi, tratti, qua e là, disordinatamente dal suo teatro, in barba alle esigenze della cronologia interna e, a maggior ragione, dalle vane prescrizioni dettate dallo stesso compositore per l'una o per l'altra sua creazione. Vi è, innegabilmente, la presenza puntuale e inconsapevolmente coraggiosa di determinate, istintive modalità espressive valide tutte — non dimentichiamolo, quantunque l'osservazione non giuochi a favore del problema estetico mascagnano — oltre le istanze e la condizione del singolo personaggio o, peggio, dell'accadimento scenico, dell'evenienza drammatica. Folco, Ugo d'Este, Giorgio sono l'univoca determinante affettiva di uno stato d'animo comune; e Suzel, Iris, Mariella affiorano, ugualmente, da un ben discriminato rilievo espressivo che tende ad unificare, coinvolgendo e cointeressandole, figure femminili sùccubi di una soave e tenera trepidanza amorosa. In questi affascinanti dagherrotipi, in questi suadenti moduli sentimentali la società nostrana del primo Novecento trova se stessa; non si « trova » già, ancora, nell'interrogativo inquietante pirandelliano che seguirà di poco. Vi si adagia, se mai; e si compiace di siffatto rieccheggiamento morale così a portata di mano, così poco faticato o strappato a rinunzie, a sforzi umani. Di qui,

conseguentemente, il noto, ma tutt'altro che pacificato, equivoco tra società borghese e società popolare: un medesimo dato di fatto, probabilmente, inquadrato da un fissativo morale vivente oltre i margini delle rivoluzioni e delle mutazioni sociali. La classe borghese di ieri tende a sensibilmente dislocarsi, nei confronti dell'attuale apprezzamento del gusto mascagnano, nel folto di una massa popolare di oggi dove la cultura ha effetti e rivincite ma non riesce a distrarre, da centri espressivi fondamentali, un modo di essere — più che un modo di sentire — che Mascagni, con altri suoi colleghi, impersonò egregiamente. Resta, qui, per l'appunto, la rapida e pronta variante mascagnana dagli avvisi gloriosi di « Cavalleria rusticana » alle tappe di « Isabeau », di « Iris », di « Amica », di « Parisina ». Rinnegando, ad esempio, nel 1911, le proprie origini veristiche, nel senso che il verismo gli sembrava aver fatto il suo tempo, Mascagni, al solito senza consapevolezza, mette a nudo, con maggiore sincerità, la propria indole artistica; l'atto di fede nel romanticismo, suggeritogli da « Isabeau » con asserzioni esteticamente puerili e insensate, ha, però, per noi valore positivo proprio quale indiretta riaffermazione di una personalità sostanzialmente ancorata ad un quale che sia, ma solido, unico mondo espressivo. Ed anni dopo, ancora, per « Il piccolo Marat », ulteriori dichiarazioni, più sciamannate e incongruenti del consueto, a giustificare — prevenendo l'opinione pubblica — i suoi presupposti nuovi, ma in tal senso inconsistenti, atteggiamenti. Certo sarebbe ingeneroso dimenticare che Mascagni fu sottoposto, in una sua interiore esteriorità, a siffatto « giuoco delle parti » per colpa di alcuni vili denigratori che, rimproverandogli congenita incapacità a dar forma e vita ad un « teatro », lo inchiodarono alla croce di una continua mutevolezza esterna nelle fonti ispirative librettistiche. Con confusione di accezioni estetiche; con equivoci penosi; con contrazioni autolesive immeritatissime. Non era agevole, no, sbaragliare, sopraffiacendola, la riuscita inaugurale di « Cavalleria rusticana »; nè per i detrattori di Mascagni da un lato, nè per l'autore stesso dall'altro. S'impegnarono — gli uni, e non a vuoto — a fargli pagare, per tutta una lunga esistenza umana ed artistica, la splen-

dente vittoria iniziale; li seguì maldestramente, il compositore, tentando di placarli, non a parole (chè gli era impossibile) ma coi fatti, ossia dipanando, con svolte improvvise e con contraddittorie risultanze, la matassa operistica preferita. Direi che il giuoco non valeva la candela, nè per lui nè per chi gli fu ostile oltre i termini di un riconoscimento, equo e doveroso proprio perchè condizionato e vigile.

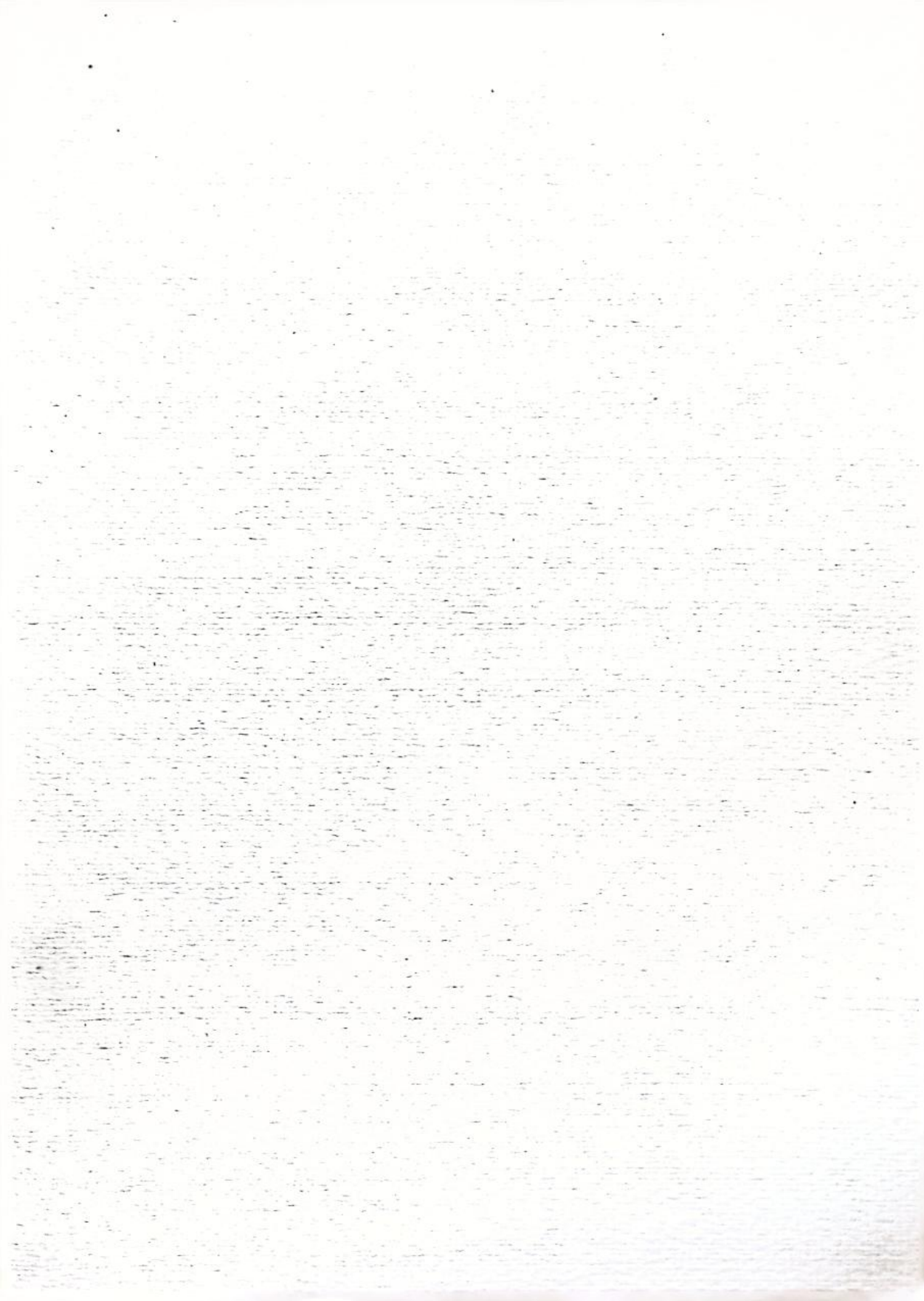
Quel che in Mascagni la società del suo tempo si compiacque di se veder riflesso non può essere, neppure oggi, cancellato dalla coscienza odierna culturalmente più attenta e cauta. Il personaggio mascagnano detiene, inalterate, proprietà espressive genuine, di prima mano. Il tratto psicologico — sia quello instaurativo di Turiddu e di Santuzza sia quello, senz'altro meritevole di piena riabilitazione, dell'arco 1905-1913 (che salda la tensione di « Amica » alla disperazione di « Isabeau » al sorprendente e approfondito stacco di « Parisina ») — è in tal senso perentorio e infallibile. Nelle cantanti invocazioni, nascenti all'aria aperta, frementi di risorsa melodica, impregnate di maliosa malinconia e di dogliosa, insoddisfatta sensualità; nel desiderio amoroso, tenero e casto pur nella spinta espressiva più ardente e vogliosa; in tutta la configurazione musicale mascagnana, spalancata alla genialità dell'estro melodico per incontrovertibile « vocazione » naturale, sussiste, schietto e nativamente sicuro, lo stampo di un comportamento psicologico e sociale ben saldo e resistente dinanzi alle perplessità e alle riluttanze critiche di ieri e di domani.

RENATO MARIANI

I N D I C E

ALFREDO BONACCORSI	
Intorno a l'esecuzione delle musiche dell'« Ars Nova »	5
BIANCA BECHERINI	
Dalla Frottola al Madrigale Cinquecentesco (Francesco Corteccia - Marco da Gagliano)	10
LUISA CERVELLI	
Attualità di Giovanni Animuccia	20
B. B.	
Giuseppe Guami da Lucca	25
ADELMO DAMERINI	
Di alcuni Maestri toscani	27
RODOLFO PAOLI	
Giovanni Carlo Maria Clari	39
A. DAM.	
L'atto di nascita di Antonio Sacchini	42
GUGLIELMO BARBLAN	
Agostino Agazzari	43
GUGLIELMO BARBLAN	
Francesco Geminiani	50
CLAUDIO SARTORI	
Giovanni Battista Lulli italiano suo malgrado	54
CLAUDIO SARTORI	
Pietro Nardini violinista dell'Amore	60
GEORG HAUER	
Luigi Boccherini il classico italiano della musica	64
CISELLA SELDEN-GOTH	
Goethe e Busoni	73
RENATO MARIANI	
Socialità del personaggio Mascagnano	77

*Terminato di stampare il 5 Settembre 1955
con i tipi delle Arti Grafiche Ticci - Siena*



Prezzo L. 1000

**CONCESSIONARIA PER LA VENDITA:
LIBRERIA EDITRICE TICCI - SIENA**