GIUSEPPE AGOSTINI

ANTOLOGIA

Coro Franco Maria Saraceni degli Universitari
di Roma

Roma, 6 ottobre 2000

Sergius fecit
A.D. MM

Prologo

È dallo scorso luglio dopo il felice concerto ai restaurati Orti Sallustiani e la conseguente lettera al Coro del Maestro Agostini, così imaginifica, così traboccante di sentimenti e passioni, così penetrante nel suo messaggio e nella lussuosità e lussuria delle sue allegorie, che ci è sorta l'idea di raccogliere alcuni scritti del Maestro, al fine di conservarli in una cornice un poco più pratica nell'uso e un poco più degna del supporto originale – anche se non pretende di essere all'altezza del contenuto. Perché – sembrerà curioso – il materiale originale è di regola costituito da miserabili foglietti di carta(*) raccattati dove possibile, scritti con traballante macchina da scrivere – di certo puramente meccanica, supponiamo, e scevra da qualsiasi contaminazione elettrica, figurarsi elettronica o cibernetica – ovvero scolpiti a mano in tutte maiuscole.

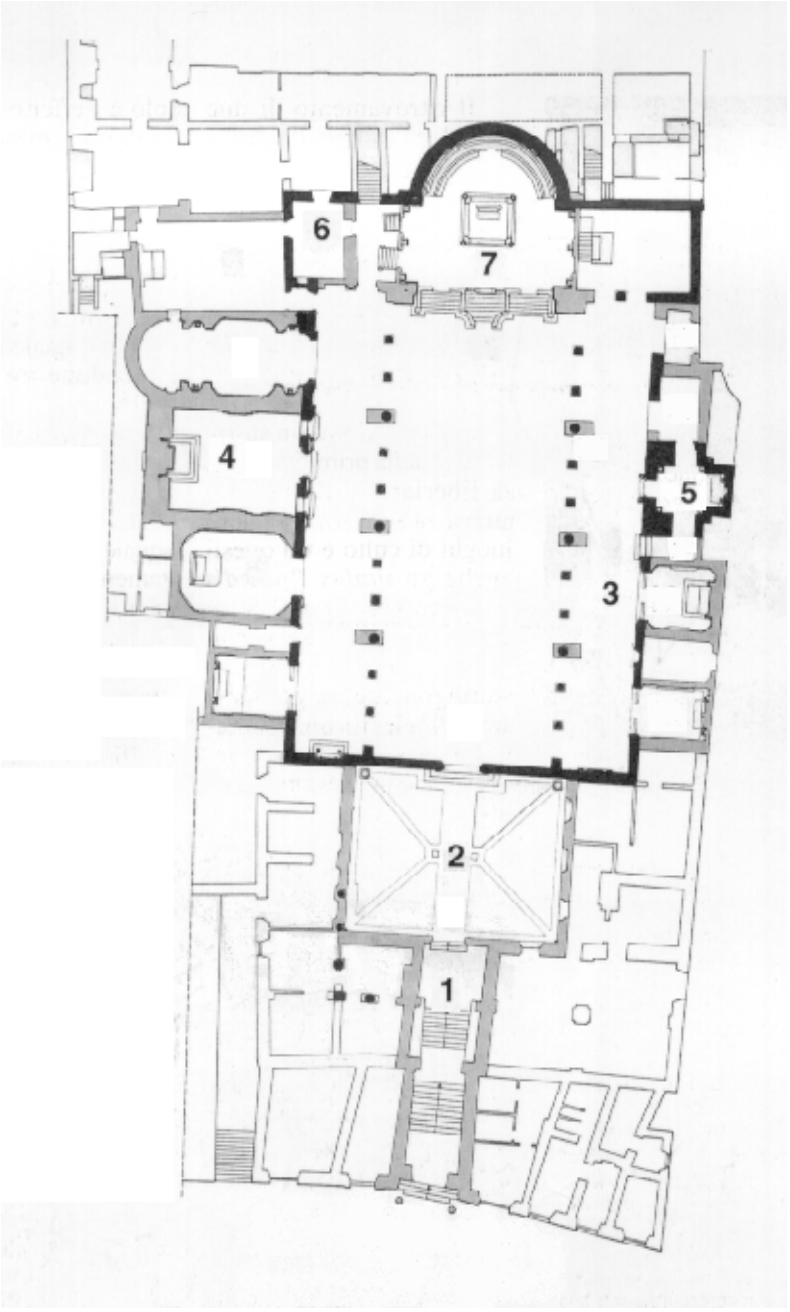
E l'idea ha colto l'occasione dello speciale anno 2000 per prendere corpo e tramutarsi in un omaggio che il Coro vuole rendere al suo Maestro; ma anche, perché no, a se stesso, per avere agio di conservare e preservare dalle ingiurie del tempo un materiale che costituisce una parte non secondaria della produzione artistica di cui esso è interprete.

Ben sappiamo che l'autore di questi scritti rifugge dai facili incensi e dall'attaccamento ai dolci ricordi, ma osiamo sperare che più che l'omaggio in sé egli voglia apprezzare la testimonianza di considerazione, di venerazione e di amore che esso rappresenta.

(*) sia pure con nobili eccezioni, come la "Lettera a Paola" il cui dattiloscritto originale è riprodotto a pag. 85.

Avvertiamo il lettore che la raccolta non persegue un particolare itinerario, se non cronologico, e che alcuni brani necessariamente estrapolati dall'occasionale contesto in cui hanno preso vita possono talvolta apparire «sopra le righe». E che, ovviamente, per non guastare l'effetto sorpresa, né la scelta né i singoli testi sono stati sottoposti all'approvazione del loro autore.

(S.P.)



Pianta di S. Prassede in Roma

Musiche per organo

(Concerti all'Oratorio del Caravita del 28 novembre, del 5, 12 e 19 dicembre 1977)

Girolamo Frescobaldi: FIORI MUSICALI

Nel 1635 il veneziano Alessandro Vincenti pubblicava i «FIORI MUSICALI di diverse composizioni… in partitura a quattro, utili per suonatori, autore Girolamo Frescobaldi, organista di S. Pietro di Roma». I «Fiori» ci accompagnano, idealmente, attraverso tutta la celebrazione del sacrificio divino, dalla Toccata prima della messa sino al Ricercare alla fine di essa. In essi la sacra tragedia trascorre con la chiarezza e la gravità di un avvenimento fatale: punto massimo di tensione e più alto dell'arco, arsi e tesi ad un tempo, è la Toccata per la Elevazione, nella quale il genio mistico e fremente di Frescobaldi tocca il terreno estatico ed ineffabile di una Teresa di Avila o di un Giovanni della Croce.

Le Messe contenute nei «Fiori» sono tre: esse vengono presentate in tre successivi concerti. La loro struttura può essere semplificata da una qualunque delle tre: Toccata avanti la Messa - Kyrie, Christie, Kyrie (con partite sopra il corrispondente tema della messa gregoriana) - Canzon dopo l'Epistola - Recercare dopo il Credo - Toccata per l'Elevazione - Canzone per il Post–Comunio. A questo punto il ciclo è davvero perfetto. Soltanto la terza messa, dopo la Toccata per l'Elevazione, porta le due celebri arie, la «Bergamasca» e la «Girolmeta», la quale ultima, con la «Frescabalda» (aria che si aggiunge, extra missam, come sigillo ai «Fiori») costituisce un omaggio che l'autore presenta, non senza spiritosa galanteria, al suo nome e cognome. Lo scopo primo dei «Fiori» è contenuto nella prefazione che Fraccobaldi fa seguire, nella edizione veneziana del '635, alla dedica, conformista e moraleggiante, al Cardinale Antonio Barberini, fratello di Urbano VIII.

Alcuni passi meritano di essere ricordati: il tono dimesso dell'«humilissimo et deuotissimo servitore» dei Barberini

riprende immediatamente quota. Leggiamo insieme: « …sempre ho dimostrato al mondo con le mie Stampe d'intavolatura… dar segno del mio desideroso affetto, acciò che ogni uno vedendo e studiando le mie opere, ne restasse contento e approfittato». E continua: «Con questo mio libro dirò solo che il mio principal fine è di giouare alli organisti». Seguono dei precetti di interpretazione, come anche nella prefazione alle Toccate, nei quali Frescobaldi stabilisce quel concetto di piena libertà esecutiva, indispensabile al tono lirico e imprevedibile delle sue composizioni.

Il Fescobaldi che deriva da questo autentico trattato di pedagogia musicale è anticonformista e rinnovatore. L'esperienza da lui assimilata nelle Fiandre, viene qui espressa nel solido contrappunto dei Kyrie e Christe: il canto fermo che domina tutte le brevi composizioni, specialmente quando vive nelle profondità del basso, fa pensare a certe dogmatiche composizioni di Bach, addirittura a certa ferrea meccanica che, nell'uno e nell'altro, viene mutata nei motivi di una suggestione lirica e drammatica. Il senso del religioso vi è evidente e dominante: si può affermare che, insieme col proposito di giovare alla formazione musicale e all'ufficio pratico degli organisti (si pensi che la partitura è condotta sulle quattro chiavi) si accompagni la seconda ragione di professare musicalmente una impetuosa passione religiosa.

Domenico Zipoli: Il primo libro delle intavolature per organo.

Di Zipoli, nato a Prato, organista a Roma e missionario–musicista nell'America meridionale, si sa molto poco: si suole indicare, in questo Primo Libro di Intavolature, il suo capolavoro. La struttura è episodica e frantumata, ma solo in apparenza. Tutta la composizione giace sotto il largo mantello della Toccata iniziale, alla quale, come in un trattato di armonia, seguono i versi e le Canzoni nelle altre tonalità.

Il tessuto di questi pezzi è di qualità eccellente, anche se non fa pensare alla intensa problematica frescobaldiana, che a

parte qualche somiglianza nella tessitura e successione dei brani imitanti alla lontana il commento di una Messa (come nei Fiori Musicali) viene del tutto ignorata e soppiantata dalla robusta e sana magrezza che non esita ad accompagnarsi a una evidente giovialità di tratto e di contenuto. Di quando in quando invece, inaspettate e su grandi spazi, si aprono le porte della più sincera ispirazione italiana, come nella Canzona Tripla in sol minore e nelle due Elevazioni, esempi molto rari di musica tradizionale e popolare rivisitata e assestata con la più accurata cosmesi letteraria.

La scelta di una sede come l'oratorio manierista del Caravita ha anch'essa una funzione importante: quella pratica, di poter eseguire le musiche su un antico organo italiano e l'altra di immergere l'ascoltatore, in un ambiente «autentico» e nel quale ci fu già la consuetudine di dar concerti e ascoltar musica.

L'organo (del quale viene fornita più sotto la quantità e il nome dei registri) si può chiamare frescobaldiano; su di esso probabilmente l'autore dei «Fiori», suonava alla prima metà dei Seicento, epoca della costruzione dell'Oratorio.

Sia ben chiaro, però, che eseguire e far ascoltare musica antica in un ambiente e su uno strumento antico, non vuole fornire nessun motivo di sentimentalismo coreografico e di archeologia sonora: è necessario che il moderno uomo di cultura, il cui senso della dinamica è stato distorto dai brutali volumi sonori delle registrazioni in disco, delle grandi orchestre e degli organi, si riabitui alle virili e composte sonorità di uno strumento classico: è necessario che sia la fantasia di ognuno a moltiplicare i suoni che percepisce e che lungi dall'avere lo scopo di abbruttirlo, devono essere il pretesto armonioso per offrirgli la descrizione delle partiture; insomma l'uomo non deve essere il bersaglio inconsapevole di ogni violenza che si commette contro il re degli strumenti, ma costituire ancora una volta la misura e la ragione, tornando alla dignità della sua dimensione umana, all'equilibrio dei suoi concetti e soprattut-

to al pathos che gli fornisce la sua capacità di astrarre, la sua mirabile facoltà di idealizzare.

G. AGOSTINI

W. A. MOZART

(Concerti ai SS. Cosma e Damiano del 10 e 11 luglio 1980)

La musica di Mozart

La musica di Mozart raccoglie le esperienze musicali delle varie scuole europee non solo attraverso una fusione di puri e semplici generi come l'opera seria, l'opera buffa, il Singspiel, o la combinazione della contabilità meridionale col più rigoroso procedimento compositivo tedesco, ma acquisendo piuttosto queste come basi su cui ergere la sua opera che ha indubbi caratteri di originalità e di profonda innovazione. In modo particolare questo si riscontra nella realizzazione dell'opera nazionale tedesca che ebbe in quell'epoca un contenuto talmente rivoluzionario perché tendeva ad elaborare un'espressione e una ricerca autonoma, svincolata dagli schemi imposti dalla musica italiana.

Anche Lessing nell'ambito della drammaturgia, aspirava alla formazione di un teatro che si sganciasse dalle influenze francesi, che si emancipasse dal mecenatismo delle corti, e che si distaccasse anche dalle popolari compagnie teatrali nomadi. Questo tentativo fallirà perché nemmeno la borghesia mercantile di Amburgo, la più avanzata in Germania, dimostrò di possedere una coscienza nazionale, cioè «non riuscì a svilupparsi in interessi comuni nazionali di una classe» (K. Marx - L'ideologia tedesca).

Questa ci sembra la chiave di lettura per comprendere la scarsa popolarità di cui godette Mozart fra i suoi contemporanei (un critico dell'epoca scrisse che non lo si poteva considerare un compositore «non dico geniale ma neppure corretto»). Mozart esprime attraverso la musica un contenuto ideale dei valori totalmente opposti a quelli della decrepita classe dirigente tedesca, rappresentata dai prìncipi, che d'altra parte avevano un potere esclusivo in campo culturale. I principi consideravano la musica come puro trattenimento e questo spiega come presso di loro trovasse tanto favore l'opera buffa

napoletana con i suoi soggetti mitologici e favolistici, raffinati e graziosi giochi dove tutto veniva sacrificato alla perfezione del particolare. Diversamente Mozart si rifiuta di subordinare al particolare il disegno generale delle sue composizioni (e a questo proposito farà litigate furibonde con i cantanti i quali esigevano delle arie composte appositamente per dar loro la possibilità di fare esibizione del loro virtuosismo).

Mozart non si sentiva attratto dalle maschere, dagli eroi e dalle eroine e dai loro meccanici intrighi amorosi, a lui premeva penetrare nella psicologia e nella mente dei personaggi, nei loro stati d'animo e nel fare ciò si serviva anche, come il suo contemporaneo Voltaire, di «un senso di acuta e crudele osservazione, di una tagliente ironia, una tendenza alla satira e un profondo fatalismo» (A. Einstein – «W. Mozart»). Non manifestò inoltre una particolare predilezione per alcuni tipi: nelle sue opere entrano a buon diritto tanto i nobili, quanto i borghesi e i popolani, e in ciò si avverte la presenza del pensiero di Rousseau per il quale la collocazione di classe non è un sufficiente motivo per fissare scale di valori tra gli esseri umani. Quella di Mozart è infatti un'età di profondi mutamenti sociali e morali, l'età del progressivo eguagliamento formale di tutti, a cui corrisponde un'estensione e un approfondimento dell'intellettualizzazione della vita di ciascuno, che fa parte del processo storico di generale crescita della soggettività proprio della civiltà borghese moderna. Di qui la rivalutazione del sentimento e il carattere nuovo dell'Eros che in Mozart non si manifesta solo nei singoli personaggi (come il Don Giovanni) ma permea tutta la sua musica compresa quella sacra.

Non a caso nel sec. XIX le opere sacre di Mozart furono oggetto di un ottuso disprezzo da parte dei puristi romantici perché considerate «…puramente amorose ed emotive e da possedere le esatte caratteristiche di composizione laica e persino di quel tipo di opera decisamente volgare, oggi assai popolare, nella quale la folla e ancor più la gente di qualità si sente a suo agio» (da un libro di un giurista tedesco del 1824).

I Vespræ Solemnes de Confessore

Il Vespro K 339 (Vespræ, Vesperes solemnes, Vesperae selemnes de confessore e ancora altre lezioni del titolo) fu composto da Mozart quasi certamente nel viaggio a Parigi, decisamente sfortunato e deludente.

A Mannheim Mozart aveva vissuto in uno stato di fremente eccitazione nervosa: la città ancora nuova di un secolo, simmetrica nella sua urbanistica signorile e palatina – come la inglese, «palladiana» Bath – viveva in uno straordinario splendore artistico e una eccezionale libertà morale. La musica era la forza traente, l'energia vitale della città, così come il sole e il barocco lo sono di Roma. Mozart era pazzo di gioia: finalmente poteva comporre per una grande orchestra, con grandi solisti, con i fiati, con gli oboi, con gli adorati clarinetti, con i corni. In un'aria esilarante e spirante soprattutto musica, Mozart viveva in una felicità eccitata e veemente, rientrava a casa sempre a mezzanotte e «dalle dieci alle dodici di sera mi sono trattenuto su argomenti affatto seri, anzi decisamente leggeri, per dirla francamente su autentiche porcherie».

Venuto a contatto con tutti i musicisti, subito la sua latina predilezione per la ironia fu adoperata per sprovincializzare i miti «Mannheimer»: così l'abate Vogler, idolo del pianismo e della musica chiesastica, fu duramente criticato e gli organisti di corte beccati senza pietà: «Guardando quei signori c'è da morire dalle risate: il secondo siede all'organo come un pupetto che fa la cacca». Ma l'esperienza di Mannheim perde rapidamente il suo colore translucido, presto appannato dalle cocenti delusioni; Mozart spera di prendere il posto di primo organista a Salisburgo, dopo la morte di Gaetano Adlgasser (toccato dalla morte sulla panca dell'organo, davanti al sereno splendore delle canne di facciata) ma gli va tutto male: va a Parigi per la terza volta, torna brevemente a Mannheim. Qui viene a conoscenza della guerra di liberazione americana e subito nascono impetuosi sentimenti rivoluzionari: sette anni prima della sua partecipazione alla Massoneria Mozart è già massone e violentemente democratico. È in questo preciso

punto della storia di uomo non rococò ma avventuroso e moderno che nascono i Vesperæ de Confessore: guardiamo attentamente le date e vediamo subito che i Vesperæ furono scritti "quasi certamente a Salisburgo" ma subito dopo il secondo soggiorno di Mannheim, cioè dopo la dolorosa ed esaltante cognizione della emancipazione americana. Il ritorno a Salisburgo, alla corte del principe vescovo, il despota Colloredo assolutista e restauratore (odiava le persone di piccola statura e Mozart "pazzo e canaglia" era di piccola statura), dovette costare caro alla vibratile sensibilità del Maestro.

Il contenuto musicale di questo Vespro è solenne non per la sua durata (come per esempio, nel caso della Missa Longa K 262) ma per il cerimoniale breve ma grandioso celebrante una nuovissima impostazione e confessione del testo, il cui vertice non è più la dossologia encomiastica e apologetica (Gloria ecc.) ma la forza terribile, invincibile esercitata dalla sollevazione dell'immensa plagadegli oppressi e simboleggiata – con una immagine di una estrema audacia teologica – dal Signore che fa fisicamente a pezzi i potenti.

La lettura musicale del testo è sconvolgente e magnificamente «operistica» nelle drammatiche citazioni: «confregit in die suæ ré–gés, in dì–è ì–ræ suæ»; nella magistrale dissoluzione o dissolvenza dinamica di «et divites dimisit inanes», nella implacabile meccanica kafkiana di «Peccator videbit et irascetur», che termina con le parole «desiderium peccatorum peribit (e ancora iterando) peribit», che riempiono tuttavia il cuore di mozartiana speranza.

Nel Vespro è cancellato una volta per tutte l'assurdo limite tra musica sacra e musica profana, essendo la Musica di per se stessa un elemento–atomo non fissionabile e scindibile ma solo nuda, sacra energia umana.

Mozart non cerca il consenso sociale di un tiranno che comunque disprezzava apertamente ma obbedisce ad una esigenza morale, tra gli estremi di un chiaro illuminismo (in una città della ragione come Salisburgo, preordinata alla facilitazione dell'esercizio del potere del tiranno ben diversamente

dall'ordine radioso della Città ideale del Rinascimento italiano) e la furente commozione dello Sturm und Drang, elemento incandescente riconosciuto alla misura, all'equilibrio, alla coscienza di Mozart.

Giuseppe Agostini

La Nostra Interpretazione

Gli architetti del Rinascimento non hanno mai pensato di trasformare l'uomo in semidio, in eroe o in divinità ma sempre in dimensioni architettoniche, così un palazzo, una piazza o Pienza sono partecipi della stessa sostanza umana e sono confrontabili con noi.

Noi abbiamo sempre pensato alla musica in figura di uomo e in tutto quello che stabilisce e corrompe la nostra umanità, come il dolore, la sventura, la deformità, la diversità. A nessuno può essere consentito di sentirsi più importante di un uomo, neanche a un'idea. Sostituire all'uomo una ideologia – e una sola – porta inesorabilmente ad Auschwitz, a Lima, a Buenos Aires: questa operazione è illegittima. Ora, un vezzo, un capriccio paradossale, la presunta fedeltà a un principio di putrescente classicità, una organizzata e temibile mediocrità preordinata, approntata con alacre ottusità, pretende di essere un credibile elemento di confronto, un filtro di verifica della ortodossia e, si noti bene, soltanto in una piccola parte della scienza musicale, cioè quella polifonica strumentale (organo e clavicembalo) e vocale (polifonia corale).

La polifonia diventa il facile bersaglio di questo gruppo di tanfosi mirmidoni[(*)] perché per la sua stessa destinazione aristocratica o liturgica è stata sempre appartata, riservata e raggrinzita con le sue fragili ali di cicala non nata, verde crisalide e non ancora dittero sonoro. Da questo scaturisce la necessità di ventilare, di rinfrescare la materia musicale confron-

[(*)] Ci riferiamo qui a tutti coloro che ci hanno mosso critiche (scritte e non) basate sulla considerazione del nostro distacco dai canoni di interpretazione e dallo stile dell'epoca.

tandola con il solo pilastro di confronto e di competizione che è l'uomo con le sue esperienze di uomo moderno.

Bisogna veramente convincersi che il Magnificat non l'ha composto Monteverdi, ma l'abbiamo composto noi, con questo nome, trecento anni fa: per questo oggi, interpretandolo – cioè componendolo di nuovo e come ricreandolo – non potremo mai commettere un falso.

De «Coro Saraceni»

(Concerti per la Regione Lazio dell'anno 1986)

La rassegna musicale che Il Coro Saraceni allestisce, in forma di «boîte à joujoux» stipata di doni sorprendenti, non ha le caratteristiche di una suite di concerti celebrativa o occasionale: essa occupa un posto preciso nella dialettica della sua storicità, un episodio elettivo e avventuroso del suo excursus umano, della sua moralità sociale, delineata già nel programma del primo concerto preparato e diretto da Franco Maria Saraceni per la Chigiana senese nel remoto 1955.

Quel primo approccio con un pubblico di bene informati in una autentica città della musica (oppidum musicæ) contiene e elabora in modo visibile il DNA della capacità futura della Associazione, allora assommata nella personalità possente del Maestro Saraceni: il transito dai confini di un Coro Polifonico a quelli di una Associazione Musicale capace di offrire all'Urbe una elevata edizione della Passione di Giovanni – con la presenza operativa di una orchestra di classe, di solisti di prestigio internazionale e soprattutto la fraternità corale dei Coro dei Romani Cantores – è giustificato e contenuto in un dettato critico tipico di Saraceni e della semplicità di diamante della sua tesi: chiunque si può convincere, con un semplice sguardo alla storia della musica, che ogni forma musicale–strumentale si genera e si effonde dalla cultura polifonico–corale. È quindi una istituzione tipicamente e essenzialmente corale la più esercitata e sagace emissaria delle competenze della musica in senso lato. Per questo il Coro Saraceni prepara e dirama – in questi concerti per la Regione Lazio – una notizia musicale prodiga di accenni e di voci strumentali, dai concerti di Händel per archi e organo alla «Die Kunst der Fuge» percepita e pronosticata – per una volta tanto – come supremazia, predominio e egemonia della immaginazione e della memoria.

Fra questi due estremi si distendono le partiture della Passione di Giovanni e una esecuzione del primo volume dei «Wohltemperierte Klavier» applicata all'organo, per la prima volta in Italia, per un'opera di propagazione e fermentazione di un testo riferito e applicato quasi soltanto alla «tastiera» del pianoforte e qui, finalmente, rivendicato allo strumento polifonico per antonomasia con il criterio della trascrizione e contaminazione appreso da Liszt e Busoni e tramandato dalla musica–ficta.

Sulla urgenza stilistica e sociale della «trascrizione» vale subito il dettato di Busoni, che ogni esecuzione sullo strumento dovuto è già una trascrizione, tanta è la distinzione morale e tecnica tra un interprete e l'altro. Per certe grandi partiture (l'Arte della Fuga, l'Offerta musicale, il Clavicembalo) a ogni occasione viene puntualmente ribadito sui giornali competenti la inopportunità delle traduzioni strumentali di composizioni che non furono destinate dall'autore all'esecuzione, come se la pura e semplice «lettura» del testo (proprio in senso letterale, come si legge un libro) non fosse una forma sublime di esecuzione. Ma per fortuna si continua a trascrivere, cioè a ripensare, a rileggere, a contendere e a contraddire, non per suipsismo, autismo o sinonimia, ma per disperdere anche la minima traccia di analfabetismo.

Un cenno più disteso merita la ben premeditata traduzione della Arte della Fuga nel volume della basilica della Minerva (parafrasando Baldesar Castiglione: non una chiesa ma una città in forma di chiesa).

Partendo da questo concetto semplice di molteplicità di luoghi, cioè di urbanistica mistica, applicato a una basilica romana, si rinuncia alla monotopia tanto caratteristica del concertismo e tanto più a un concetto praticamente inamovibile di monocentrismo, per il quale il concertista appare come il bersaglio predestinato di sguardi e tensioni concentriche.

Per l'Arte della Fuga sono previsti numerosi raggi o sezioni di esecutori i quali agiranno a grande distanza reciproca, separatamente, in molti luoghi differenziati e inaspettati ma

collegati dalla parentela della misteriosa cultura manierista che alla Minerva – basilica gotica di Arnolfo – è comunque presente in grado eminente.

Si fa chiaro, ora, il senso dell'incipit di questo scritto, allusivo alla storiografia (bibliografia) della Associazione Saraceni, che cioè anche questi grandi incontri con la musica sono non momenti o monumenti isolati e autonomi, ma episodi salienti, particole e vocaboli attivi di una sintesi che non cessa di perfezionarsi secondo un unitario criterio di amplificazione, dal momento del primo memorabile concerto di Saraceni alla Chigiana.

Per la Arte della Fuga, quindi, si riprende e si chiarifica il discorso che aveva già impostato la passata esecuzione della Passione di Giovanni, eseguita con tanto successo nello stesso luogo e che sarà ripresa anche adesso: la Passione Manierista, o Passione Amorosa, esemplificata dalla iconografia di Scipione Pulzone.

I numerosi complessi previsti (quartetto, quintetto a fiati, archi, organi, clavicembali, una grande Banda di strumenti a fiato, il Coro Saraceni) saranno assegnati a un particolare luogo della basilica in modo da circondare senza scampo un pubblico fiducioso e senza sospetto, al quale non sarà rivelata la strategia musicale che, invertendo le parti, ne farà il bersaglio dei musici asserragliati nelle roccaforti manieriste della basilica.

Verrà costruita allora una «civitas musicæ» come città ideale di cui il vettore, come per Roma il Sole, sarà la energia musicale, fornita da una partitura che, per soprammercato, è dichiarata ineseguibile o non abile a essere suonata.

Di questa città, la clavis enigmatica sarà il nome amoroso di Bach, nella stessa edizione che per un solo istante è riuscito a contendere alla morte, ad essa contrastandolo e sottraendolo quando già ne era guidato per mano. Scritto nella notazione alfabetica, esso appare nel terzo tema della triplice fuga finale interrotta a garantire per sempre – firma eternamente solvibile – la moralità della Passione come destino umano.

La parte massima dell'impegno è, in questi concerti per l'Anno della Musica (centenari di Bach, Händel, Scarlatti, Schutz) riservata dalla Associazione a Bach (Passione, Arte della Fuga, Clavicembalo, Mottetti). Non deve meravigliare: infatti è impegno primario quello di fare operare il Coro, come potenza musicale privilegiata, con la massima frequenza possibile.

Si affianca ancora al Coro Saraceni la giovane forza del Coro Romani Cantores in una alleanza paritetica di coabitazione e di commensalità inconsueta in questo genere e in questa città.

Ma naturalmente la via polifonica non conosce soste nella operosità del Coro Saraceni. Già oltre il formidabile grido, il bachiano «Herr» intonato da cento voci e al quale non si può pensare senza rabbrividire, il concerto polifonico di maggio, nel XXV del trapasso di Franco Maria Saraceni, segna un arco di congiunzione con il polo originario, in un programma allusivo alle ampiezze, alle luci, alle distanze di Saraceni: dall'epitaffio di Sicilo al Combattimento di Monteverdi.

Dalla monodia ultraterrena alla monodia umana, il riconoscimento, la agnizione del dolore.

Giuseppe Agostini, cantor.

Il vespro come anomalia nell'opera di Claudio Monteverdi

(Concerto in S. Maria sopra Minerva del 29 giugno1987)

Non c'è una logica apparente o reale che preveda e giustifichi la presenza del Vespro, tra la produzione precedente e quella successiva. Non si può parlare di arresto o di passo scazonte, ma di una estasi o morte improvvisa ma non definitiva, con un alleggerimento totale della soma corporea, una percezione brevissima e balenante della perfezione extra terrena. Si può affermare che il catalogo dell'opera monteverdiana, senza il Vespro, apparirebbe più sistematico e ordinato, una superficie stilistica senza mutamenti. Il Vespro è invero una catastrofe visionaria di cui la causa efficiente è molto lontana nel tempo, all'incirca il suo epicentro è agli albori della Polifonia. Questo dato è incontestabile, anzi è già attestato nel titolo, di per se stesso un capolavoro di ambiguità: «Vespro della Beata Vergine, da concerto, composto sopra Canti Fermi». La tecnica del Canto Fermo riporta, precipitando, alle origini della Polifonia. La addizione «da concerto» provoca un equivoco di interpretazione, sul quale ancora improvvisano scaramucce i nipotini di Giovan Maria Artusi. La destinazione non è liturgica (da Cappella) e tanto meno concertistica in senso moderno (da Camera): non è stata tramandata alcuna data di esecuzione in un modo o nell'altro.

La parentela del Vespro con la successiva opera bachiana dell'Offerta e dell'Arte della Fuga non è azzardo, restando forse soltanto un rischio calcolato. La dichiarazione «da Concerto», in un Monteverdi di levigatissima, marmorea cultura classica, finissima sino all'erudizione, introduce il concetto di cum-certamen dell'etimo nel seguente «sex vocibus et sex instrumentis», in un combattimento a armi pari, tra due forze distinte e contrarie, ma forzate a sottomettersi e a concordare (discordia concors).

Per Monteverdi, credente praticante, il Vespro tanto ignaro o inconsapevole del precetto tridentino, è allora un'opera segreta e proibita, una disobbidienza architettonica, una premeditata affermazione di indipendenza, la sua posizione di fronte al mistero anacronistico del 1610, data della composizione, ma singolarmente filippina, anzi vallicelliana, nella stupenda letteratura della frase «il servitio è dolcissimo». Introdotta la comparazione vallicelliana e oratoriana, bisogna ammettere che accanto a questo Monteverdi è imminente l'ardente silenzio di Francesco Borromini.

Due sono i segni della semantica monteverdiana nella compilazione dei Vespro: la forza della parola, tanto profetizzata dall'autore, si discopre come la essenza della scienza contemporanea, che ha trovato l'energia nella materia. Essa si manifesta nella ripetizione di tutte le parole di un periodo o di un pensiero, sillabate sulla stessa nota dello stesso accordo, sui ritmi della metrica classica, e sui pedes più semplici, come il dattilo, lo spondeo, l'anapesto e la palpitazione pirrìchia.

È vero che nel madrigale drammatico, guerriero e amoroso tale pratica è frequente, ma non elevata a sistema unico e invariabile. La sillabazione provoca un risentimento così prodigioso del volume sonoro da suscitare una accelerazione o eccitazione del colore: è il cromatismo che esalta la dinamica.

L'altro segno è il contrappunto ravvicinato fino ai limiti stupefacenti della imitazione all'unisono e all'ottava, alla distanza di un solo quarto, cioè di una suddivisione. Elemento tipico della prodezza demoniaca della polifonia medievale; è introdotto da Monteverdi non come amplificazione del suono (come per gli Stretti del contrappunto sopra appena citati) ma dal volume, dalla ampiezza o magnitudine della città musicale. Si parla ancora della qualità «marciana», basilicale–veneziana, della partitura del Vespro: il quale sarebbe stato intuito e perfezionato, applicandolo alla capacità drammatica della basilica di San Marco. Si tratta di una interpretazione molto prevedibile e ingenua, tale da non escludere il trucco ingegnoso della illusione, culmine della banalità detestata da Monteverdi. In

realtà la modificazione, la elongazione dei continuum spazio–volume (ancora una immagine presentata dalla teoria della relatività) non è da Monteverdi confidata alla disposizione teatrale della basilica, ma viene operata già all'interno della partitura, senza riferimento di luogo o di tempo, con impeto platonico, laddove si mormora tuttavia della unità aristotelica in Monteverdi, lieve presunzione.

Come in uno «Speculum» o «imitatio», aprire la partitura del Vespro corrisponde a dilatare lo spazio fino ai limiti inverosimili della pura fantasia, del misticismo del simbolo e della allegoria, il sospetto arcano della immortalità dell'intellettuale, il recondito oracolo della parola musicale.

Il Vespro accresce il mistero monteverdiano, pur non essendo in dissidio o contraddizione con il resto dell'opera. Onda di maestosa prestanza nel mare spianato della creazione monteverdiana, attinge ab antiquo la sua potestà, senza alcun attestato di riproduzione o di adulazione, ma di libera invenzione. Così come Monteverdi rifiuta il confine stilistico impossessandosi di un passato di quattro secoli, diventa egli stesso un classico della antichità, secondo il concetto di «Præstantia Musicæ Veteris» nella «Lyra Barberina di Gio. Batta. Doni». La sua antichità appartiene alla nostra modernità contemporanea, al punto che non commette presunzione chi dice di chiamarsi e di rispondere a due nomi, al proprio e al nome di Monteverdi.

Giuseppe Agostini

Fortune del Temperamento

(Concerti in All Saints' Anglican Church 5 e 19 giugno 1988)

L'organo di All Saints

Nel cuore di Roma, a due passi da Piazza di Spagna (nell'Album Romano di Silvio Negro si vedono i titoli in inglese dei negozi circostanti) la Chiesa Inglese offre raccoglimento chic a una borghesia devozionale attiva e discreta, operosa in un ordine meticoloso, un rilucente decoro ligneo–fittile, con marmi, panche di legno coloniale pregiato, biblioteca, organo. Dove si legge e si parla, e – naturalmente – si canta soltanto in inglese, sorprendentemente si suona in italiano. Infatti lo strumento, un dignitoso strumento «Mascioni» di Cuvio di Varese, è un campione di quella correttezza geniale che la Casa Organaria italiana ha onorato in tutto il mondo. Ma c'è qualcosa dello spirito di «conservazione» inglese nello strumento italiano: infatti la Casa Mascioni, elaborando un tipo di macchina da un materiale iniziale di primo ordine, con una utensileria soda e rifinita (si pensa subito alle pialle e sgorbie di acciaio e teak che ancora oggi risplendono, come pietre dure, sui banchi e nelle vetrine di Portobello) una mano d'opera applaudita anche dalla concorrenza e una capacità di contrazione del volume sonoro persino acrobatica, ha isolato da molto tempo un modello organologico di una tale perfezione da suggerire l'idea che si metta in moto, per ogni organo, una metodica catena di montaggio. In ogni ambiente l'organo Mascioni è una garanzia collaudata di vigorosa stabilità, un vero strumento «conservatore» che nella Chiesa Inglese di via del Babuino si arricchisce della pronuncia anglosassone di alcuni registri del vecchio organo inglese, contenuti nella registrazione italiana e conservati.

Lo strumento è annidato nelle sue trincee aeree, come uno stormo di campane sulla loro torre, in altezza, comunque, di livello attenuato e in compatta formazione di mantici, somieri, canne, riferibile a nessun'altra immagine – meno che

mai soldatesca – che non sia quella di una serrata serra di fiori e di piante officinali in un Orto Botanico, di allineamento fitto e frequente – non costipato e compresso – della grande famiglia di canne sonore.

Il risultato è un suono sodo e onnipresente in ogni angolo, ma non oppressivo. Da un certo piano venato da un leggero, ronzante «transitorio» il volume si estolle mirabilmente in timbri e forze complesse e armoniche.

La tecnica e la meccanica sono, sotto il quadrumane organista, rassicuranti sulla triplice tastiera e la pedaliera, dalla inconfondibile esattezza di taglio e di resistenza.

Un tale strumento inspira e incoraggia quel fenomeno ancora sospettato di indegnità, e quindi spregiato, della contaminazione e metamorfosi di un testo musicale che il nome di «trascrizione» non traduce se non per difetto di approssimazione. Questa parola appartiene al repertorio della morfologia musicale e riguarda più l'amanuense che il compositore. La espressione «appropriato all'organo» usata da Gottfried Walther per la sua elaborazione dei Concerti Italiani è certamente meno esente di compromessi: suggerisce, senza mezzi termini, il vocabolo, assai violento e anche brutale, di «appropriazione» che, espressa in diversa lingua dal compositore tedesco ne assolve e dissolve, in parte, la responsabilità e la durezza di parola di conquista e di rapimento.

Le trascrizioni non sono una invenzione di Ferruccio Busoni. Le Arie con Variazioni di Frescobaldi sul suo nome e cognome (la Frescobalda e la Girolmeta) sono una appropriazione debita, consentita e consegnano un risultato artistico indiscutibile. Le trascrizioni di Bach sono una spina nel fianco dell'appassionato calvinista, che vorrebbe asportare queste maculazioni indiscrete dall'opera del compositore bene amato.

Bach non ha soltanto trascritto i concerti di Vivaldi per l'Organo ma ha tradotto le sue stesse opere per altri strumenti, come dimostra la deliberata, misurata violazione dei suoi

concerti per Oboe in Concerti per due clavicembali (BWV 1060 e segg.).

La stessa franchezza è stata largamente consumata da F. Liszt: il suo Bach per organo non è soltanto diverso dalla stessa composizione per pianoforte ma è certamente una opera nuova e diversa.

Si può immaginare che una risposta al quesito, talvolta sconcertante e inquietante, sulla liceità e sulla funzione e sulla trascrizione concepita come necessità non solo formale ma di trasfigurazione e di anelito poetico, sia capace di somministrarla o prescriverla non tanto F. Busoni ma piuttosto Franz Liszt, nella sua radiosa innocenza.

Si potrebbe intanto partire da una constatazione di fatto: il tentativo di trascrizione di una musica di organo per altri strumenti, per esempio la orchestra, è sempre fallita. Al contrario, ogni esperimento di impossessarsi, per l'organo, di una qualunque partitura, ha avuto buon esito. Lo dimostra la coscienza del valore intrinseco della trascrizione che si diffonde anche fuori dell'ambiente organistico.

La trascrizione dei Corali di Bach da parte di Schönberg, per orchestra, non è che un esperimento di alchimia. Il poema «Orpheus» di Liszt per orchestra, passato all'organo dallo stesso compositore, è un grande successo, un nuovo successo musicale. Per altro, Busoni non fallisce mai. La questione non è cosa da poco.

Un codice di trascrizione, che esiste per il Pianoforte (Busoni) non è stato approntato per l'Organo. Il metodo di Busoni può servire come punto di riferimento o punto di partenza, cioè come un punto di vista, come un parere di consultazione.

Un indice delle opere trascritte per Organo potrebbe essere il primo passo.

E non si può accantonare la nozione di trascrizione sociale di musiche note, applicata a particolari momenti di commozione storica alla quale il suono dell'organo ha fornito una connotazione e una chiave di identificazione ben precisa:

pensare a una pagina di Erich Maria Remarque, per esempio di «Der Weg zurück», nel caldo tanfo di una Stube affollata, fra lo strepito dei primi moti spartachisti, un grande «Orchestrion» con canne e percussioni suona trascrizioni dalla «Vedova Allegra».

Giuseppe Agostini

«Les Consolations» di Liszt

A Lipsia, anno 1850, la Casa Musicale Breitkopf si meritò l'esclusiva di pubblicare l'ultima operetta musicale di Franz Liszt. Il titolo di «Consolations» pare desunto da una poesia dello stesso nome del poeta e critico francese Saint-Beuve (1830). È possibile, se la critica si induce a rilievi di carattere letterario e distingue subito una componente di romanticismo francese, delusa di non poter attribuire le «Consolations» agli accenti della tradizione tedesca. La critica, cioè, è frastornata, per essersi data la convinzione che Liszt, pubblicando in Germania, fosse di conseguenza un compositore tedesco (Neue Zeitschrift für Musik, giugno 1850).

Le sei piccole composizioni, nelle tonalità di Mi maggiore e di Re bemolle maggiore (a parte la sesta in Do diesis minore) furono suonate in tutta Europa, meno naturalmente che in Italia. Il demone della trascrizione sotto forma di insinuante Faust della contaminazione, si diede subito da fare. Apparvero, coeve, molte trascrizioni per Organo, per Violino e Pianoforte, addirittura per Canto e Pianoforte, oltre alla trascrizione tanto apprezzata da Liszt in persona per Violoncello e Pnf di Jules des Swert.

La predilezione di Liszt per un tipo di trascrizione di carattere «melodico» riguarda il suo gusto personale, seppure, nello stesso tempo, causa e effetto del successo e della interpretazione corrente, che si può percepire dalla paradossale trascrizione per Canto e Pnf, stavolta per davvero a un passo solo dalla illegittimità.

Liszt ha trascritto moltissimo per Organo e ha scritto anche moltissima musica originale (senza parlare della sua

propensione alla scienza organologica: il riferimento è al progetto del grande organo Merklin – organo francese e non tedesco – per la basilica vaticana di San Pietro).

In tale produzione, Liszt tocca limiti così radiosi di magistero di colore organistico da rendere vana una disputa sulla qualità della sua musica per organo. Un dato di fatto è indiscutibile: la sua musica per organo non è polifonica. Anche nelle Fughe, il tema, i divertimenti, le licenze sono tali da liberarlo per sempre dalla taccia di musicista di tradizione tedesca e anche francese. Liszt è oggi, come ieri e come sempre, il «weltstürmenden Triumphator» citato con devoto entusiasmo dal «Signalen für die Musikalische Welt» di Lipsia, sempre nel giugno del 1850.

Ma per le «Consolations» il discorso è un poco diverso. La intuizione del critico musicale di Lipsia (essere, cioè, le C. piuttosto di gusto francese) induce a guardare con attenzione i sei pezzi e proprio nella loro struttura di composizione, la quale – meno il celebre terzo brano in Re bemolle maggiore, che appare quasi ineseguibile all'Organo – sono in una evidente scrittura polifonica. Questo motivo, unico e iniziale, sostiene il senso e la direzione della trascrizione per Organo, concepita a una grande distanza dalla prima edizione e attribuita ai colori e alla forza di un buon organo contemporaneo, del genere indicato, con appropriata ipocrisia, come «organo romantico», lo stesso errore, di valutazione del critico del 1850.

Le sonorità (intese non come dinamica ma come «estensione», dal basso in alto, riferita alla capacità dell'organo di espandersi alle sue estremità per mezzo di registri molto profondi e molto acuti) non saranno neanche lontanamente paragonabili a quelle del Pnf.

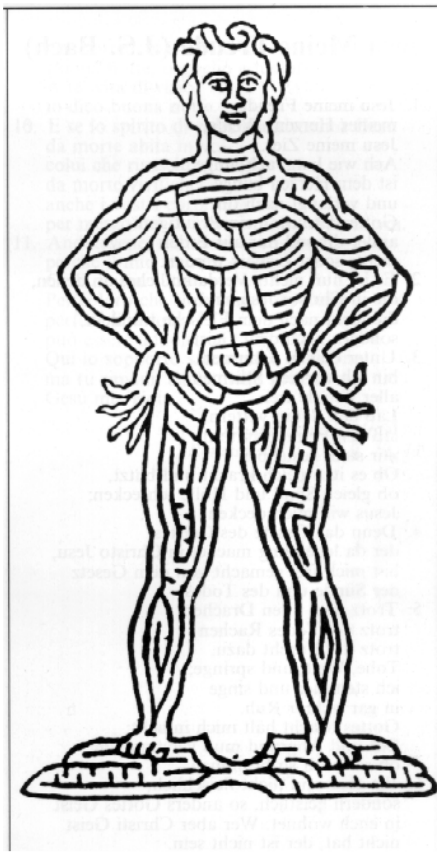
Una appropriazione totale del mostro organistico ne potrà fornire non una nuova versione ma un gruppo di composizioni di forte prevalenza e prevaricazione, smontate e ricostruite con materiale solo apparentemente riferibile all'originale, attraverso il legamento armonico.

Una appropriazione così drastica, oltre a sconcertare, sbalordire o disorientare l'ascoltatore, è la prova definitiva del valore dell'originale, come indistruttibile Idea primaria.

Per chiarire questa idea di apparente eresia e calvinismo, si potrebbe cercare di capire che la evoluzione (trascrizione o appropriazione) del momento creativo della cultura architettonica del Medio Evo e del Rinascimento mediterraneo, attraversando l'Oceano e creando la cultura atlantica, hanno fondato la città di N. Y., la nuova Atene del mondo contemporaneo.

Da noi le Soprintendenze, dall'altra parte le «Two Towers», i due santi Dioscuri che parlano in greco, uguali e distinti nella loro altezza celestiale.

Giuseppe Agostini



Musica in Ænigmate

(Concerto bachiano alla Sapienza del 14 dicembre 1988)

Il programma, simmetrico, in due parti di forza distinta e uguale (vocale, strumentale) con un vertice centrale, è un complimento diretto a Giovanni Sebastiano e una dichiarazione indiretta di chiara deferenza e felicità amorosa da parte di Anna Magdalena e da parte nostra.

Il titolo *«In ænigmate»* appartiene al piccolo pezzo piramidale per organo, dal titolo «Piccolo labirinto armonico», il quale, come eponimo, va spiegato.

Il *«Labirinto»* è in tre brevissime parti, assunto come minuscola tragedia classica, con i tre tempi indicati con lampante umanesimo dallo stesso autore in pàrodos, stàsimon, exodos, tre vocaboli proparossitoni che non lasciano dubbi sulla cultura e super–intelligenza di Bach. È subito interessante notare che Hermann Kern, esperto di labirinti nella Storia dell'Arte e del costume umano, nella folta iconografia del suo libro sui labirinti, ammette anche la riproduzione del labirinto armonico in questione.

Concepito come un labirinto cretese e non come «Irrgarten» o labirinto da giardino e tabula lusoria, la composizione bachiana esige una soluzione per mezzo di un *«filo di Arianna»*, guida e decriptazione a un tempo, per i due problemi eterni:

a) Pervenire al Minotauro, o toro di Minosse
b) Inversione del ritorno.

Comunicando a posteriori, nel labirinto di Bach la via del ritorno è il ritrovamento della tonalità di DO maggiore che è quella delle prime e delle ultime battute. Il *«filo di Arianna»* è la scienza della armonia e, nel concetto del temperamento dei semitoni, la intuizione della omologazione di due semitoni di diversa lettura ma di suono uguale, fenomeno che noi chiamiamo *«Enarmonia»* e che in Bach è il vertice della razionalità e necessaria conseguenza dei suoni *«ben temperati»*.

La identificazione del luogo del Minotauro è indicata, come da un clavis enigmatica, dalla disposizione stessa dei programma e dalla sua simmetria: le spire labirintiche sono il mottetto *«Jesu meine freude»* e il libro di Anna Magdalena. Minotauro, è lo stesso Giovanni Sebastiano, titolare di un labirinto armonico, il nostro amato tèutone, ovvero sàssone celeste.

La esecuzione in forma di commedia armonica o filarmonica o hausmusik, compilata e redatta per numerosi strumenti, non è un arbitrio come potrebbe sospirare lo zotico di passaggio, incapace di suonare un minuetto in SOL maggiore.

Assestata musicalmente (infatti i pezzi di canto sono cantati, i pezzi di coro sono affidati al coro Saraceni, gli altri sono assegnati a diversi strumenti in base allo stile, al contenuto, alla linguistica) questa esecuzione deride le esecuzioni correnti su un solo strumento, il massimo della indigenza musicale, il minimo della immaginazione, il pessimo del valore artistico e morale.

Appare evidente che è possibile consolidare, con la musica, una situazione familiare, anzi stabilire una coscienza domestica, costruendola intorno alla musica. Ospiti, per la serata più amabile della vita, in casa di Anna Magdalena e del kantor per eseguire e ascoltare musica, si capisce subito che l'aria di casa Bach è la stessa che si respirerà in una casa di Salisburgo pochi decenni più tardi.

Giuseppe Agostini

Moralità dell'organo «Catarinozzi» di S. Giovanni di Ceccano

(Concerto a Ceccano del 17 dicembre 1989)

L'organo classico di S. Giovanni di Ceccano è un eccellente esemplare di quella stipe di strumenti di grande pregio estetico e meccanico prodotti dalla Casa Organaria dei Catarinozzi di Affile, con bottega a Subiaco, sino a tutto l'ottocento.

I Catarinozzi hanno operato nella zona che, irradiandosi da Subiaco come da una capitale, tocca i limiti dei monti prenestini e tiburtini e tutta la terra di Campagna.

La fama dei Catarinozzi è compatibile con il grande nome dei Raimondi di Todi e, con i dovuti riguardi, non è un azzardo la connessione con gli Antegnati di Brescia.

La distanza filologica è oggi addebitabile alla pessima cura, se non alla trascuratezza e alla negligenza o alla irresponsabilità di chi ha sterminato da noi centinaia di strumenti di notevole pregio, ne ha compromesso ancora altre centinaia per inadempienza e manomissione, impoverendo i documenti di una tradizione gloriosa.

Il Catarinozzi di S. Giovanni dell'anno 1736, in una città che, come Ceccano, ha dato molti esempi di seria cultura, è stato al contrario dei tanti sventurati confratelli sempre tenuto come oggetto di culto prezioso, curato con manutenzioni pregevoli, toccato con buoni riguardi persino da un restauro vero e proprio, soprattutto nelle canne di Basseria, alterata secondo un gusto corrente nella prima metà del secolo.

Ma il corpus generale è integro.

Il restauro ultimo e, speriamo, definitivo, è invero un risultato di attenzioni e di cautele dovute e applicate con la massima buona coscienza semantica.

Operazioni come la disinfestazione del somiere, completamente aperto e rinforzato profondamente e la ricostituzione, nel limite concesso, dell'altezza delle canne, che era sta-

ta ridotta per accostarsi al diapason moderno di 440 hertz, sono gesti di alto pregio stilistico.

Parimenti, e in un secondo piano, il rinnovo totale delle catenacciature, l'equilibratura dei comandi, della tastiera, della pedaliera e, in definitiva, di tutto il mirabile marchingegno di un organo meccanico italiano, sono state operazioni delicate e ponderate, senza il minimo arbitrio, senza alcuna trasandatezza, e anche senza alcuna indulgenza.

È il primo strumento Catarinozzi restaurato e operante nei nostri distretti e, a buon conto, un restauro successivo, in altro luogo, potrebbe benissimo ispirarsi alla logica e alla prudenza del restauro di Ceccano, laddove invece ci sono già alcuni segni di arbitrio, provenienti dalle fonti che dovrebbero avere caro di garantire esempi rassicuranti.

Il positivo italiano, e come tale l'organo di S. Giovanni, riportano alla attenzione degli appassionati o dei semplici devoti o curiosi, il problema delle sonorità che, negli strumenti successivi, sono state elevate a livelli ipertrofici tanto che oggi l'idea stessa di organo evoca soltanto ammassi enormi di una dinamica scomposta, teatrale e comunque inadeguata e eccedente, oltre i confini del decoro e dell'equilibrio spirituale di una chiesa: per non parlare del numero parossistico di decibel emananti dagli altoparlanti delle cosiddette «amplificazioni» impiegate ahimé a tutta forza anche nel luogo sacro.

In un momento di squilibrio anormale, il Catarinozzi di Ceccano segna un forte punto di concentrazione, diviene un educatore del gusto, riconducendo con la bontà inesprimibile del suono a quella forma di rapporto tra l'uomo e la tecnologia concepita e applicata a vantaggio dell'uomo, capace di contenere il principio di un risarcimento e di restauro della coscienza umana, a un passo, a non più di un passo solo dalla contaminazione.

Giuseppe Agostini

Gerolamo Frescobaldi, o della musica copernicana

(Concerto a S. Lorenzo in Damaso del 19 aprile 1991)

Nel 1635 a Venezia l'editore Vincenti stampa i Fiori Musicali. In genere si ritiene che la mirabile «Antologia» sia un omaggio musicale alla dottrina contrappuntistica appresa e perfezionata nel viaggio a Bruxelles (giugno 1607 - giugno 1608) al seguito del cardinale Guido Bentivoglio, nunzio apostolico nominato da Paolo V Borghese, che ebbe la straordinaria idea di farsi accompagnare da un organista.

Ma una distanza di trenta anni dal viaggio può indurre facilmente a pensare che l'interesse per la musica fiamminga fosse ormai dissipato, ammesso pure che sia mai esistito: la distanza ideale tra lo spirito mediterraneo e meridiano di Frescobaldi e la passione elucubrante per la musica canonica professato dai fiamminghi, potrebbe provare la tiepidezza degli approcci di Frescobaldi, che non fa neanche menzione di tre o quattro musicisti fiamminghi contemporanei (Peter Comet, Peter Philips, oltre al solito Sweelinck, dal nome impronunciabile).

Frescobaldi ebbe maestro soltanto Luzzasco, il genio musicale di Alfonso II, l'ultimo degli Estensi, che trasformò Ferrara in un santuario di cultura letteraria e musicale di ampiezza cosmopolita, oltre a possedere le più splendide artiglierie d'Europa.

Né va sottovalutata la presenza a Ferrara, nel 1594, di Gesualdo da Venosa, evento carismatico capace di indirizzare tutta la Scuola Ferrarese del momento e anche quella successiva, cioè proprio quella frescobaldiana, attraverso la «contaminatio» del suo stesso maestro.

I «Fiori» sono opera eminentemente organistica, per la tecnica di composizione come anche per la tecnica di esecuzione, oltre che per l'uso dei Cantus Firmi o Tenores, derivati dalle tre messe gregoriane: Orbis Factor, Cunctipotens Geni-

tor, Cum Jubilo, secondo il sistema attuato da Monteverdi per la Selva Morale e Spirituale.

Con questa assimilazione al talento monteverdiano, le ascendenze frescobaldiane si possono già tracciare attraverso l'opera di Gesualdo e di Cipriano de Rore, il «divino» eletto da Monteverdi come suo vero maestro spirituale. In Frescobaldi si concentra la forza dirompente del «cromatismo», sia mensurale sia armonico e melodico, annunziato e professato dal Principe e da Cipriano, tenuti d'occhio e portati in palma di mano da Luzzasco.

Ma un aspetto storico, giovevole per altro alla spiegazione del talento frescobaldiano, che alla dottrina dei Kyrie e dei Christe alterna le inverosimili altitudini delle Toccate per la Levatione, viene in genere sottaciuto, per la inveterata abitudine dei musicisti in genere (non parliamo degli organisti) a tenersi appartati e talvolta inaccessibili, misconoscendo il vantaggio di un metodo comparato con gli eventi contemporanei. Frescobaldi stava a Rorna esattamente nei mesi e nei giorni del dramma di Galileo, azzannato dalla Inquisizione sotto la specie dei suoi prìncipi, come il cardinale Bellarmino, al quale, come è noto, è dedicata una chiesa in un quartiere cosiddetto elegante di Roma.

In mancanza di documenti, pretendere da Frescobaldi un disinteresse alla vicenda eroica della abiura di Galileo, che devastò Roma e l'Europa con un turbine di terrore e di entusiasmo, è francamente pretendere l'impossibile.

E non è fuori luogo azzardare un moto di calda simpatia professionale proprio per la chiesa della Minerva, luogo arcinoto della ritrattazione di Galileo (anche se, per decenza dell'ultimo momento e per deferenza verso l'eroe copernicano, essa non venne pronunciata nella basilica vera e propria), dotata di un organo di Ennio Bonifazi, costruito negli stessi anni di quelli della basilica vaticana, oltre che di Sant'Oreste sul Soratte e di Trevi nel Lazio: e tutti conoscono la lunga consuetudine di Frescobaldi con i Bonifazi di Cerreto di Spoleto.

E un segno chiaro della posizione ideologica di Frescobaldi, un segno di identificazione con la dottrina copernicana e galileiana, è dato di riconoscere nella Missa «Cum Jubilo» dei Fiori. La Chiesa perseguiva la presunta eresia dottrinaria trascurando la verità scientifica, che certo non ha bisogno di un dogma per essere certificata.

Avviene allora che la Inquisizione non si accorge della professione copernicana del suo organista palatino, nella supposizione che la musica sia estranea e disinteressata ai grandi momenti del destino umano. Eppure una prova palese di adesione a Galileo esiste ben visibile, e proprio nel «Christe alio modo», ultimo dei Christe e nel successivo «Kyrie» della «Orbis Factor». L'elemento copernicano è rappresentato dalla nota ferma di «Re», pedale armonico, simbolo evidente della immobilità del sole e dall'apparato contrappuntistico che corteggia la nota solare, da un capo all'altro delle due composizioni, simbolo a sua volta del moto terrestre.

Questa edizione della «Orbis Factor» è inusuale e potrebbe anche suscitare perplessità e incertezza. Infatti la parte dei Kyrie e dei Christe non viene eseguita dall'organo, ma è cantata a quattro voci a cappella, secondo un criterio che assimila, sino alla identificazione, il concetto di polifonia organistica e di polifonia vocale.

Lo spunto è partito dalla tradizione che vuole la parte gregoriana dei Kyrie e dei Christe accennata con la voce umana, piuttosto che con l'organo. Per estensione, là dove è presente il canto fermo, l'organo tace e sopravviene la voce umana. Ma non solo: per evitare la monotonia, e la conseguente difficoltà vocale, nelle lunghe ornamentazioni canoniche frescobaldiane, come si è sempre fatto «ab antiquo», le parti di contrappunto sono «tropate» con il testo fatale di una lettera di Aldo Manuzio a Erasmo, il testo che sancisce la eterna giovinezza della civiltà umana conquistata attraverso il possesso e la lettura dei libri.

Lepìnus Philòmelos

Chiral Polyphonic Music

(Interludio musicale al "Second International Symposium on Chiral Discrimination" – Aula Magna della Sapienza, 30 maggio 1991)

Un'apparizione fugace, quasi un'immagine virtuale della musica, può essere ammessa nella celebrazione di un simposio scientifico come presenza appropriata.

La polifonia è, sin dall'inizio delle fonti, impegnata nella ricerca di un principio di duplicità, la moltiplicazione di un prototipo, processo che subito si denuncia equivoco ed ambiguo, quindi capace di germogliare e moltiplicarsi, secondo una definizione della musica come arte del moto.

Forme e definizioni musicali come «musica ficta» o «musica parodia» o ancora «sequenza e tropo», ammettono e consolidano la pratica corrente della «concordia discors», il superamento della analisi nella ricerca degli uguali e contrari, il vero ossimoro nella composizione musicale.

Il concetto di chiralità in polifonia viene rappresentato dall'infinita anfibologia di un «thema», quando, come modello o canone, viene portato da una voce all'altra, da un tono all'altro, da un'altezza all'altra, sotto il segno del radicale «equo» di «equivoco», indifferente, imparziale.

Prima della filosofia, la musica polifonica, il contrappunto, hanno elaborato e attuato il concetto di inquietudine che sarà conosciuto col nome di «ironia», due e molti altri, simili ma non sovrapponibili. Allo stesso concetto si possono assimilare per esempio i cani celesti di Piero della Francesca al Tempio Malatestiano e i dioscuri impareggiabili di New York, cioè le Due Torri del World Trade Center.

Lepinus Philòmelos

Il concerto per clarinetto K622

(Concerto alla Sapienza del 3 dicembre 1991)

Il Concerto per Clarinetto in La Maggiore ha una piccola storia. Mozart aveva abbozzato il primo movimento già nel 1789, per Corno di bassetto (Kocler 584b). Lo riprende nell'ottobre del 1791, a due mesi dal trapasso, con alcune varianti: sceglie definitivamente il Clarinetto come strumento solista, rialza di un tono (da Sol Maggiore a La Maggiore) la tonalità e lo dedica al suo caro amico clarinettista «Il signor Stadler senior», già titolare dei quintetto Stadler.

Il Concerto per Clarinetto (Clarinetto in La e non in Si Bemolle) occupa una posizione estrema nel catalogo di Von Kocler, il numero 622, soltanto a quattro numeri di distanza dal Requiem.

Ora, tutto quello che si situa in una posizione profilata e prossima alla fine terrena, viene pervaso da quel sentimento di tragica trascendenza che, anche nella vita misurata e gioiosa, malgré tout, di Mozart esige di essere frequentato, garantito come è dai due tremendi documenti della lettera in italiano a Lorenzo da Ponte e dal Requiem spezzato dalla morte.

L'amore più grande di Mozart non era riservato ad altro strumento se non, in forma di desiderio senza tregua, al Clarinetto.

A Salisburgo non aveva a disposizione questo strumento nell'orchestra del principe–vescovo, che non nominiamo. Ma a Mannheim, nell'orchestra dell'Elettore, trova l'amato strumento e scrive, zampillante di allegrezza: «…abbiamo i clarinetti».

Mozart trasfigura il suono del clarinetto, per sua natura carico di armonici e così proporzionato per le atmosfere ambigue, tenere, insinuanti. In questo concerto il suono, senza alcuna forzatura virtuosistica, crea la essenza stessa della prefigurazione e della trasfigurazione, quella trascendenza alla quale Mozart andava forse preparandosi, dopo i presagi do-

lenti della lettera a Lorenzo da Ponte (affidata al settembre 1791).

La perfetta diarchia tra parte solista e orchestra (con i violini concertanti, le azioni indicibilmente serene dei due flauti e, fatto raro e strano, la divisione frequente del violoncello e del basso) inquadra, tra primo e terzo movimento, l'Adagio, che si può considerare il vero e proprio commiato di Mozart, coerente con la serenità incontaminata dello spirito, senza turbamenti, senza dolore. Non può non sconcertare il fatto che tutte le riproduzioni della maschera mortuaria di Mozart siano andate smarrite o si siano distrutte spezzandosi. Senza questo documento della umanità di Mozart, più durevole rimane la luce eterna dell'Adagio del concerto per Clarinetto, tanto più somigliante, ci pare, delle pur sublimi battute del Requiem.

Giuseppe Agostini

Claudio Monteverdi

(Concerto alla Sapienza del 16 dicembre 1991)

La poesia del secolo XVI nella musica di Monteverdi

La conoscenza del testo letterario, la classificazione e distribuzione delle sue parti, il confronto della diversa sostanza di queste componenti, equivale a possedere il più sicuro metodo per impostare la interpretazione della musica in compagnia delle sue parole. Infatti il testo veniva pensato e scritto per essere musicato: il «madrigalismo» prima ancora di identificarsi nella particolare e diversa condotta del compositore, ben diversifica, per esempio, le situazioni emotive che nel Mottetto (dalle invenzioni più ritenute e coordinate con maggiore eguaglianza armonica e ritmica) sono completamente presenti nel pezzo poetico, prefissato e prefigurato alla musica. Molto spesso il valore drammatico delle situazioni sopravanza il valore letterario: questo spiega la traduzione in musica eccellente di testi non solo inferiori, ma talvolta addirittura scadenti, accettati dal musicista per la loro essenza rappresentativa o per altro pregio non letterario ma dialettico. Viene a questo proposito la citazione di «Sì ch'io vorrei morire», di cui il testo è trascurabile e banale. Monteverdi ne ha fatto un capolavoro di situazioni musicali senza precedenti: l'elemento armonico e contrappuntistico subisce una violenta sterzata, mai tentata da nessuno perché spiegabile soltanto con l'intuizione geniale, sotto lo stimolo non del testo in se stesso come «cosa letteraria», ma per la presenza di un sentimento amoroso non vagheggiato e arcadizzante ma realistico e corporeo. Cioè M. opera una sutura tra le arcaiche ingiunzioni della «prima prattica» (regole ordinarie, definizioni armoniche) e la vivida esigenza morale della «seconda prattica» (libera invenzione, senso dello straordinario, melodia come orazione, armonia, ritmica).

La sproporzione del protagonista della pretesa «querelle» del canonico Artusi (ma M., seppure innervosito e

seccato, neanche si degnò di rispondere alle sciocchezze dello zelante «casse-boîtes» bolognese) più che dalla supremazia del genio è determinata da questo: che M. assimilava immediatamente la musica al testo, riconoscendone la paternità, la priorità, la capacità di stimolo e di innesco della ispirazione (e non ci scordiamo, per favore, che la tesi monteverdiana è stata ripresa integralmente da Albert Einstein come chiave di lettura del madrigale italiano) laddove l'ecclesiastico bacchettone si teneva fermo inchiodato alle quattro semi-verità armoniche del solo elaborato musicale.

Le poche parole suscritte, con postilla frettolosa ma prefazione breve per necessità, sono un primo contributo ai titoli ed ai temi che vengono scelti e impostati, con una seria opera di ricerca, dal gruppo di filologi del Coro Saraceni, che sta acquistando sempre di più la qualità attendibile di guida e di portavoce delle esigenze critiche della nostra Istituzione. È proprio per chiarire la impostazione dello scopo massimo di studio sociale, cioè la interpretazione musicale, già inquisito ed avviato, che si impone un'analisi del delicato sistema che, nella genesi monteverdiana, costituisce l'affascinante fenomeno della «seconda prattica» in antitesi non tanto della «prima prattica», ma della vecchia corrente «teorica»: e questo sulla base unicamente delle fonti monteverdiane, che non mancano, ma alle quali, per una involuta civetteria di ignoranza e di esibizionismo, si guarda poco e tediosamente. Così che anche noi possiamo «... frattanto considerare altre seconde cose intorno l'armonia e credere che il moderno Compositore fabrica sopra li fondamenti della verità».

Giuseppe Agostini

I Madrigali di Monteverdi e «Il Combattimento»

Monteverdi, nella introduzione alla edizione del Libro Ottavo dei Madrigali guerrieri e amorosi (in Venezia, appresso Alessandro Vicenti, MDCXXXVIII) in una semplice lezione di metrica classica, stabilisce la adozione del «piricchio

piede» (lapsus calami per «pirrichio», piede di verso che ha due sillabe brevi, come recita Tommaseo), come antagonista e evoluzione dello spondeo, di cui diminuisce in otto parti ogni sillaba lunga, per un totale di sedici sillabazioni (sedeci semicrome). È il celebre tremolo monteverdiano estraneo al «molle» e al «temperato» ma dirimente per il «concitato», di cui ammette e determina la funzione dionisiaca del sentimento (affetto) e la parabola tra moto spirituale e «saltazione bellica», con la possente endiadi letteraria dei «madrigali guerrieri et amorosi», di cui è parola e insegna la lezione magistrale: «Guerra è il mio stato».

Una seconda prefazione, nel Libro Ottavo, avverte il lettore, un istante prima che il fatale accordo di re minore metta in moto la tragedia irreversibile «guerra, cioè preghiera, e morte» (come non citare i Tragici Commedianti di Meredith). Il ribaltamento della composizione, o compostezza, aristotelica fa apparire visibile il motivo della sfortuna critica di Monteverdi, attaccato dagli asini togati della filologia corrente, unicamente isolata nella revisione reazionaria del dettato aristotelico, applicato alla tragedia: e il «Combattimento» è una tragedia in musica. La epica ottusità del detrattore non gusta la «modernità» del momento storico e morale, avviato verso il platonismo iperuranico, già palese nella pittura, per esempio, e ora finalmente osservato in musica. I due Protagonisti, incalzati dal dettato implacabile del Testo, si sfidano alla cieca, in una cieca notte appena schiarita dai lampi di un odio mortale. Ma al contrario della tragedia classica, nella quale la catastrofe di sangue si associava al momento rosseggiante del tramonto, nel «Combattimento» il sangue e l'acqua lustrale di Clorinda sono i segni di una trasfigurazione e coincidono col momento celestiale del giorno e del sole.

L'osservazione è fuori posto: ma, con tutta la sua simbologia – allegorica, enigmatica, convenzionale oltre che, naturalmente, pletorica – Richard Wagner non avrebbe fatto di più.

Resta sconcertante la collocazione del «Combattimento» in un Libro di Madrigali, avendone ormai elaborato i caratteri correnti fino a adottare la fisionomia del «non polifonico» e del «non madrigalistico». Già nella prefazione al Combattimento questo è chiarito molto precisamente in due occasioni: Monteverdi prescrive che il Combattimento abbia inizio «alla sprovvista, dopo cantatosi alcuni Madrigali senza gesto». La contrapposizione è molto appariscente, con molti significati. Polifonia e Combattimento antinomici. La disposizione successiva: «Clorinda parlerà, quando gli toccherà, tacendo il Testo; così Tancredi» è l'idea stessa della antitesi con la polifonia, nella quale, notoriamente, le parti procedono insieme.

Tanto si certifica dalle apparenze.

Accertata la dinamica della contrapposizione di due passioni uguali e contrarie, Monteverdi, come aveva già fatto con tutti i suoi madrigali, ricerca sedulamente il testo letterario più appropriato: «…diedi di piglio al divin Tasso, come poeta che esprime con ogni proprietà e naturalezza, con la sua orazione, quelle passioni». La forza imprevista dell'ispirazione sorprende Monteverdi che investe e carica impetuosamente il Tasso, vedendo già trasformata in musica incandescente il verso tassiano. La componente platonica è qui appariscente (il Raffaello delle Stanze: «…ho una Idea nella mente»), tanto più convincente quanta è la tensione della fusione testo–musica, subito immaginata in questa liquefazione, con un senso mistico della sintesi. Allora si vede che persiste una parentela tra Polifonia e Combattimento, sino al punto da giustificare e chiarire la sua permanenza in un Libro di Madrigali: la proporzione, cioè, tra parole e musica, causa e effetto simultanei e compatibili, simpatia estrema di due soggetti o di due oggetti, esempio misterioso di ambiguità: non bifrontismo, non equivoco, non contraddizione, ma evoluzione perenne del genio. In Monteverdi, quindi, non c'è distinzione tra parola letteraria e parola musicale, non alternativa, non dilemma: una idea sola nata da due, un angolo–vertice scaturito e sostenuto da due

angoli pari sottostanti, un lemma esponente semplice, conciso, preliminare.

Giuseppe Agostini

Discrepanza tra testo e musica in Monteverdi

(Concerto alla Sapienza del 26 febbraio 1992)

Caterina Martinelli, detta la Romanina o Caterinuccia, nata a Roma nel 1590, chiamata alla Corte di Mantova all'età di tredici anni, fu allieva di Claudio Monteverdi che la preparò per la Arianna, appena dopo aver cantato la Dafne di Gagliano. Nel 1608, alla vigilia della prima rappresentazione, la Martinelli morì di vaiolo, soltanto diciottenne, lasciando un vuoto artistico e forse sentimentale nei programmi di M. Non è escluso che l'incipit della Sestina dedicata alla memoria della Martinelli (alla quale M. cominciò a lavorare nel 1610) segnato dalle parole «Incenerite spoglie» si riferisca effettivamente alla pratica corrente di cremare le salme colpite dalla terribile malattia infettiva.

La Sestina, il ciclo dei sei madrigali dedicati alla prodigiosa, amata diciottenne, è stampata nel Sesto Libro dei Madrigali (1614) insieme all'altro capolavoro del «Lamento di Arianna» (congiunzione non certo casuale fra il drammatico frammento dell'opera riservata alla interpretazione della Martinelli e la celebrazione della sua memoria). Il testo letterario è del poeta gonzaghesco Scipione Agnelli, nome ancora disperso nel crepuscolo critico e poetico. Colpisce che il nome, poco illustre, compaia invece tra i nomi ben più chiari degli altri poeti del Sesto Libro, che sono Ottavio Rinuccini (Lamento), Petrarca (Zefiro torna), Giobatta Marino (A Dio Florida bella), Petrarca (Ohimé il bel viso) e ancora il Marino.

La modestia del testo di Scipione Agnelli è sconcertante, soprattutto se viene confrontata con la unità stilistica della versione musicale. Altrettanto lontano dalla ragione tassiana che dalla idea di «umbra quaedam» petrarchesca, tradotta da M. nel magistrale dettato di «lume rinchiuso», il gruppo di sei strofe rincorre invano quel concetto di gravità o gravezza eroica, anche nel pathos o nell'elegiaco, indispensabile al suo autonomo valore di opera letta. Il risultato, convenzionale e

scolorito, non mette però in difficoltà il musicista che, sulla tenue e serpeggiante traccia poetica costruisce ex-novo e progetta una possente architettura che riscatta completamente il testo, non sommergendolo, come ci si potrebbe aspettare, ma conferendogli un decoro che nella realtà non esiste.

Ancora una volta, e subito dopo il Lamento, capolavoro polifonico che si potrebbe pensare insuperato, la Sestina diviene quella palestra di virtuosismo vocale e contrappuntistico che tanto stupisce ogni volta in M. per la capacità quasi sovrumana di creare situazioni insospettate come il possente inizio, l'uso del contrappunto doppio, la ricerca di un colore arcano e infero, fino al capolavoro sommo, derivato dalla pratica del melodramma, costruito sulle parole «muse qui sgorgate il pianto» della quinta parte, ritmo con note puntate che qui lampeggia in polifonia e subito scompare alla stregua di una intuizione che sarà alla base di tutta la musica successiva, e non soltanto del Seicento.

Del tutto nuovo e toccante è l'uso del pedale vocale tra i due soprani sulla esclamazione «ohimé» della quinta parte e le parole «Ahi Corinna» della parte ultima.

Una parola dirimente sul divario sconcertante tra testo e musica, in questo caso almeno, non è neanche immaginabile. Per esempio per il fatto che M. non solo non adegua la parte musicale alle scadenti parole ma si solleva con la consueta prodigiosa classe stilistica, moltiplica le novità polifoniche, come l'uso magistrale delle settime e delle none, fino al punto di sollevare, per espansione, lo stesso testo dalla umiltà e opacità che il triste chiarore, ahi troppo ricorrente, dell' «amato seno» non riesce a innalzare e a dissipare.

G. Ag.

Hortus Musicus Virescens

(Concerto di polifonia all'Orto Botanico del 14 luglio 1993)

Due distinte notizie, nel loro genere uniche, sono situate a breve distanza nella seconda parte del Quattrocento, a Roma: la istituzione di un Orto dei Semplici, nei giardini vaticani, per opera di Niccolò Quinto Parentucelli (1447) cioè nel primo anno del suo pontificato e la fondazione della Cappella Musicale Sistina, per merito di Sisto Quarto della Rovere.

Un destino comune segna il merito e la fortuna di queste due istituzioni, anche oggi. Infatti entrambe sono considerate con quello spirito di riverenza ma anche di sommarietà che accompagna le verità appartate e poco frequentate dalla critica, dalla informazione, dall'interesse comune.

Una indagine sulla funzione di permanente civiltà musicale dei cori polifonici e del repertorio permetterebbe di verificare una approssimazione e una carenza di convinzioni persino negli appassionati; d'altra parte una oscurità ancora migliore si potrebbe rilevare sulla fisionomia e i compiti di un conservatorio botanico universitario, su un «index seminum», sulla collezione delle «plantæ peregrinæ», sui pur mirabilmente ordinati spalti degli orti officinali del Cinquecento. La splendida cortina arborea dei platani del lungotevere o quella che trasforma grandi strade, come la via Nomentana, in una immensa navata fiorente degli stessi platani, nobilitati da una potatura geniale verso l'alto, capace di moltiplicare il volume viario e di assorbire il sinistro potere di un traffico compresso e brutale, sarebbe forse capita meglio se si sapesse che al Botanico della Università di Roma torreggia un platano venerando del XV secolo, compagno antico del colosso che vive accanto alla grande cascata di Isola dei Liri, nel giardini del palazzo Boncompagni e anche dei platani che fiancheggiano il miracolo architettonico e morale di villa Aldobrandini a Frascati. Similmente i colossi, i vari obelischi della letteratura musicale

quali Josquin Desprès o Cipriano de Rore sono trascurati, pare ad arte, dai pedanti professionisti della critica musicale.

Un correlazione di due aspetti della civiltà umana apparentemente disgiunti, non ha lo scopo di semplice estensione e di occasionale inquadratura della musica in una cornice inconsueta e eccitante, ma condivide la funzione di insegnamento, di ricerca, di educazione e conservazione, di evoluzione e infine di diffusione della propria rispettiva idea morale.

E siccome si creano fenomeni di ibridazione fra piante di specie diversa dimoranti l'una accanto all'altra, l'accostamento per ora soltanto episodico di musica e botanica potrebbe forse favorire una ibridazione salutare fra le due arti o scienze e provocare una espansione dell'una e dell'altra nella coscienza civile.

G. Ag.

Lorenzo Perosi

(Concerto per Coro e Organo alla Sapienza del 15 aprile 1994)

Lorenzo Pierluigi Perosi (1872-1956), figlio e fratello di musicisti militanti di Tortona in provincia di Alessandria, appare e scompare con la stessa rapidità fra la fine dell'Ottocento e la metà del Novecento, lasciando molte speranze e molte promesse sospese.

Per avere praticato la strada dell'Oratorio musicale, per essere apparso sulla scena delle grandi istituzioni italiane, di una Italia umbertina e poi nazionalista, non si libera comunque della fama di musicista eminentemente di chiesa: occupa infatti il posto di maestro di cappella a San Marco di Venezia, è nominato (1903) direttore perpetuo della Sistina a Roma. Un riconoscimento proviene dal governo che Perosi ricambia con diffidenza, sospetto e talvolta con aperta ostilità: la nomina a accademico di Italia (1930). Dopo alcuni studi musicali, col padre Giuseppe (1842-1908), a Milano, a Roma (Santa Cecilia) si perfeziona alla fonte del Movimento Ceciliano, Ratisbona, con Haberl e Haller, buoni musicisti, buoni contrappuntisti di carriera e di maniera, dai quali apprende quel tanto di formazione cosmopolita e europeistica che distinguerà la musica sacra italiana con una connotazione che dura anche oggi, ma sempre nel limbo di una decorosa, stabile stagione liturgica.

Gli Oratori e le Passioni di Perosi apersero e prepararono gli animi del pubblico e della critica italiana (Pannain) alla aspettativa di un fulgore meridiano dell'arte che, in realtà, restò confinato alle premesse. Il Verismo (in letteratura, in musica e anche in politica) ebbe il sopravvento e, nel momento che la dinastia sabauda preparava le ostilità contro la cultura tedesca, tutto quello che appariva proveniente da questa (in musica: il contrappunto, l'oratorio, la civiltà organistica…) fu rifiutato ufficialmente come cultura del nemico, come dimostra la «querelle» Bossi–Mascagni circa l'incarico di direzione

al Liceo Musicale Rossini di Pesaro, attribuita a Mascagni per i caratteri «nazionali» della sua opera.

Una opera poderosa di sistemazione critica e archivistica di Mario Rinaldi su Perosi non ha avuto ancora alcuna diffusione.

Alla morte, sotto i fermenti e la irrequietezza abbastanza generica e indeterminata della riforma liturgica, il genio della prima riforma della musica sacra, con Pio Decimo, scompare dalla scena. Una edizione di molte opere sacre, soprattutto le Messe, approntata dalla Casa Editrice Casimiri di Roma (con il Coro Vallicelliano diretto da A. Sartori e con l'organista G. Agostini) dopo un primo successo encomiastico, determina il fallimento della Casa Editrice, spiazzata dalle nuove formulazioni di un assetto liturgico che ancora è ben lontano da una seria sistemazione stilistica e critica. Perosi vive nel cuore di molti, di quelli che hanno conosciuto, per passione e per professione, la sua opera: è inesistente per gli altri. Ma il nome di Perosi torna a apparire qua e là, nella denominazione di Cori Polifonici, nelle pubblicazioni specializzate (per esempio si deve a Carrara di Bergamo la diffusione di composizioni inedite per organo), nella esecuzione quasi clandestina e ritenuta provocante di composizioni che, effettivamente, hanno sorretto e corretto l'anima della liturgia.

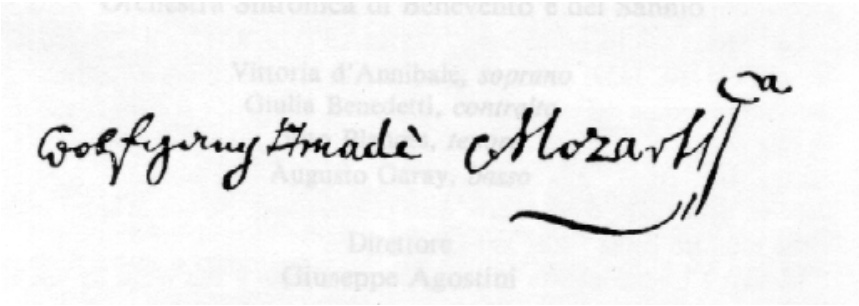
Il Coro Saraceni sceglie e esegue la Missa Pontificalis, dedicata al Cardinal Ferrari di Milano e approvata il 12 dicembre 1898. Si tratta ormai di una composizione storica, composta nella pienezza della prima maturità di un genio silenzioso e gentile, che a 18 anni sbalordiva i monaci della abbazia di Montecassino, sul grande organo di Cesare Catarinozzi, come organista compositore, cioè come maestro di Cappella.

La Pontificalis è messa a tre voci miste con organo. La scrittura è completamente diversa da quella dei contemporanei Bottazzo, Ravanello, Tebaldini… Chiara e distesa, tiene il Soprano alle controllate altezze e sonorità di una sezione di Pueri Cantores, mentre il Tenore e il Basso si estollono alle al-

titudini di un registro leggero e fortemente espressivo. Il Basso specialmente diventa una voce che, perso il ruolo di basso reale di armonia, canta liberamente nel registro intermedio Basso–Tenore, con effetti solistici, di cui fanno fede i numerosi discanti tra Basso e Soprano, novità stilistica di grande rilievo.

Questa musica, non si può ascrivere a nessun momento storico–musicale e va collocata nel repertorio dei grandi prototipi. Melodia, contrappunto e profondo pathos spirituale e ascetico ne sono le componenti, contenute oltretutto in una brevità elegante e sufficiente una radiosa modestia. Rifiutata dalla liturgia corrente, sequestrata fuori delle chiese (che ne dovrebbero rappresentare la logica sistemazione) esse oggi, circonfuse di un nuovo e moderno candore, risuonano nelle sale di concerti come testimonianza di una coscienza umana ininterrotta, che non mancherà di suscitare qualche sospetto di neo–gnosticismo o di neo–templarismo, nel momento in cui questa musica diventa essa stessa tempio della intelligenza dell'uomo e una sala da concerto divenuta essa stessa tempio alternativo, non competitivo di una professione di fede.

G. Ag.



MISSA BREVIS KV259 In Do Maggiore

(Concerto all'Orto Botanico dell'11 luglio 1994)

La Missa Brevis di W.A. Mozart è nello stile «salisburghese», di vibrante galanteria o cavalleria spirituale, accentuata dalla proporzione breve e eccitata delle parti, con quell'uso della «moralità» delle tonalità e della armonizzazione della scala che, in Mozart, assume aspetti sempre sorprendenti. Neanche da lontano è possibile tradurre questa musica con le immagini di Fragonard o di Watteau ma, piuttosto, nelle «Invenzioni» di Piranesi o nella eccitazione classica di Winkelmann. Punta estrema, più alta, della Missa è il «Benedictus» di inesprimibile magistero, di purissima fede.

Mozart, impicciato nel piccolo tormento quotidiano della convivenza con il Colloredo, despota nel minuscolo principato di Salzburg (di cui Amadeus ha scardinato i confini, facendone per sempre un principato dello spirito), concentrava nelle brevi, fulminanti Messe domenicali una forza terribile che poi il Requiem e il Don Giovanni avrebbero portato a una evoluzione sconfinata. Ma la posizione di Mozart è sempre critica e diffidente, anzi spesso apertamente ostile e insofferente del potere vescovile. Si desume questa convinzione dalla analisi della partitura (Mozart si serve della Musica, come linguaggio, nello stesso modo che Shakesperare si serve della lingua inglese), dagli accenti di eccezionale intensità concentrati sui testi della liberazione (si può citare il Vespero Solenne dei Confessore): in questo caso, per esempio, attorno alla potenza prodigiosa del «Crucifíxus» e al celestiale rifugio del «Benedictus», sollievo della immaginazione contro la volgarità dei potere.

Lepinus Philòmelos

Pro Aquis Pro Silvis

(Liturgia per testi filosofici e poetici, due lettori, due corni, nastro magnetico - Orto Botanico il 15 luglio 1994)

Zacharias Janssen e Johannes Lippershey, occhialai fiamminghi del Seicento, costruirono i loro perspicilli, o macchine ottiche, con la fortunata combinazione di solidi di cristallo e le loro curvature. Davanti all'oggetto, all'utensile nuovo e mirabile, si arrestò anche la tensione degli inventori, che ne destinarono l'impiego in una direzione «orizzontale» cioè per l'osservazione delle cose lontane da terra a terra, da un «catch» a quello avversario, durante una veloce regata alla randa aurica, da un giardino a una finestra, da una strada all'altra, da una diga a un canale. Galileo, come un pezzo di artiglieria del cervello e del pensiero, lo indirizza al cielo, con un moto di audacia che ancora non estingue il suo impeto, applica ai suoi vetri parabolici le leggi della matematica, trasforma un oggetto pratico in uno strumento scientifico, ne fabbrica perfetti esemplari, li diffonde subito e Demos e Phebos erompono dalle tenebre come due campioni della mitologia classica.

L'uomo che applica lo sguardo all'oculare di un telescopio non è più se stesso, avendo inizio un processo di speculazione, di elongazione di «effusio sui» e quindi anche di «suiipsismo» di cui nessuno prima aveva valutato la presenza, la potenza, e il pericolo.

L'osservazione del mondo è l'anima della scoperta della natura e, nella ingenuità di cui peccano così spesso i più brutali sistemi di coercizione, l'indagine matematica, coerente ai fenomeni fisici, non fu notata e non destò le diffidenze della Inquisizione.

Attorno a Galileo, prima e dopo di lui, si accentra un gruppo di uomini tenaci, silenziosi e fertili dopo le alte voci della scoperta scientifica (silentium post clamores). Un piccolo numero di essi, convinti come Galileo (educato da Vincen-

zo, il padre, teorico della Camerata dei Bardi e celebre musicista) che ogni «malattia» è un problema musicale (Novalis), cadono sotto la nostra attenzione e forniscono i testi di questa festa politico–filosofica.

Tommaso Campanella, Giordano Bruno, Michael Maier (Atalanta Fugiens, Francoforte sul Meno, agosto 1617), sono i «cives», che deambulano attorno al gran teatro Galileo, ognuno nella propria città ideale, «Civitas Solis» e «Heroico Furore» elaborando con affanno di grandi cervi in corsa sotto le zanne dell'inquisizione, atria, loci, campi, cubicula, imagines, claves, condensazioni parossistiche e plaghe estatiche, segni elementari di acqua e fuoco, altisonanti docenze universitarie, rapide fughe ventose, demoni familiari annidati nel migliolo, pazzie simulate, agnelli di Dio precipitati dagli altari, la tortura, le rivoluzioni, il rogo.

Il loro metodo è quello della architettura filosofica, la progettazione di una città sacra di recupero e di rifugio, di resistenza, di dimostrazione dell'ordine architettonico, contrapposto all'ordine gerarchico, la catacomba mnemonica, il labirinto delle immagini, l'arte di trasmettere, le tradizioni, la Vulgata dei pensiero, l'ars rotunda e l'ars quadrata coniugate in un unico sigillo, cioè il Teatro della Memoria come linea massimamente evolutiva della Retorica, Machina Spiritualis un Corpus Hermeticum intangibile e minaccioso.

Può interessare un accenno alla qualità linguistica della letteratura degli «homines novi» fra Manierismo e Barocco. Di fronte alle rivelazioni della indagini scientifiche e della sua codificazione, lo studioso si comporta come primitivo di fronte alla rivelazione o alla agnizione: per un rapido processo di «repetitio» rinasce e riattacca a vivere con la famelica eccitazione di un uomo provato da una operazione chirurgica. La materia è nuova e nuovo è il suo linguaggio, nuovo e primitivo, di innumerevoli mitezze e barbarie, di molti nodosi idiotismi sintattici, di anacoluti, di sommarietà volgari, di solecismi quasi imperdonabili, ingestione di un digesto indigeribile ma,

anche pietrosità lucide e traslucide, incanto di suoni senza articolazioni, meduse sospese, chiare luci, catalessi, estasi.

Con un fulminante accenno alla malinconia tassiana (una breve citazione dal «Combattimento») e dopo la irresistibile citazione dei nomi di Robert Fludd (Microcosmi Historia, 1617) e di Athanasius Kercher (Turris Babel), si affianca ai grandi classici della tragedia europea il poeta Sergio Zuccaro, come voce vivente nel deserto contemporaneo, immunizzato dalla tecnologia, attraente e insensibile, mitridatizzato e ingozzato dal benessere, di cui l'alternativa pare essere il terrorismo e la camorra.

L'uomo, come compendio nel Cosmo, osserva, studia, adora le acque le selve e la loro reciprocità con l'aria.

I testi raccolti e offerti al lettore ne sono una dimostazione commovente e spesso eroica. Diciamo subito di avere escluso a priori il "De rerum natura" di Lucrezio per motivo della lingua, di cui non ci siamo sentiti di dare una traduzione soltanto corrente.

Ma il lettore più attento sarà forse scontento di non trovare neanche un accenno alla lirica greca e diciamo pure di Anacreonte, uno per tutti.

La lirica greca non è poesia politica ma ricreativa, bollata fino a nuovo ordine dall'assurdo tardo–crociano «ars gratia artis». Se ormai è superata la interpretazione dell'arte barocca come arte di decadenza (B. Croce) non è ancora superato il pregiudizio della lirica greca come arte di Parnaso, cioè come "delectatio". Se la cultura porta fermenti di disagio, eccitazione, se ha coscienza delle riforme e è capace di diffonderla, se cioè è una arte educativa, allora si tratta di politica. E incede e siede nel «locus severus» di una festa politica e filosofica.

Lepinus Philòmelos

PATHOS e RATIO nello Stile Osservato di Wolfgang Amadeus Mozart

(Concerto alla Sapienza del 2 giugno 1995)

La prima composizione sacra di M. è il Kyrie in Fa magg. che porta il puerile numero di catalogo K.33. Le altre (Messe, Vespri, Litanie) segnano la cadenza del suo ufficio di Maestro di Cappella alla corte del Principe–Vescovo che, per riguardo delle sofferenze inflitte a M. non deve essere nominato, non comunque accanto al nome amato.

Ammesso che la musica sacra non fosse proprio lo scopo della vita di M., bisogna ammettere che essa rappresenta una base storica e stilistica, indipendente ed evoluta anche oltre la soglia del servizio salisburghese, come è dimostrato dalla composizione della «Messa in do minore» (K 427, 1782-83) e il «Requiem» (K 626, 1791). Il servizio alla corte vescovile, per sempre ignobile per la memoria del cotennoso tiranno, cessa una volta per tutte, il 9 giugno 1781, quando un lardoso arcivescovo qualunque taccia di «pazzo e canaglia», dopo averlo confinato alla tavola della servitù e infine fatto discacciare a pedate, il prodigioso compositore appena reduce dai trionfi dell' «Idomeneo» a Monaco.

Va anche ricordato che nel «Tour» del 1777, a Mannheim, M. viene informato della guerra di liberazione americana (1776, Costituzione). Inoltre la tendenza palese verso uno «spirito latino» o meglio «mediterraneo» nello stile della vita e dell'opera, garantiscono un criterio di valutazione degli eventi storico–sociali in grado di ripercuotersi e identificarsi nelle umiliazioni e nei piccoli oltraggi della vita privata, come osmosi e partecipazione della storia.

La «Messa dell'Incoronazione» (23 marzo 1779, K317) e il «Vespro de Confessore» (1780, K339) sono, in quest'ordine, la penultima e l'ultima opera a Salisburgo, prima del tempestoso commiato. Entrambe si classificano in quello stile severo o, in senso onorario, palestriniano, che però più accorta-

mente viene riferito come «stile osservato», lo stile cioè delle imitazioni contrappuntistiche, delle fughe o dei fugati, delle progressioni, ciò che in argot scolastico viene indicato come «stile imitato e fugato». Mozart è tradizionalista e, per quanto sia noto il suo point de vue circa il predominio della melodia sul contrappunto (ecco il M. italiano), applica alla musica liturgica lo stile riservato per secoli alla musica liturgica. Ma se qualcuno pensasse a una imitazione di Palestrina, di Bach o di Haendel starebbe già fuori strada. C'è il guaio che, quando si tratta di Mozart, si parla o si scrive nello stato di un tale accecamento amoroso da battere piuttosto la strada della esaltazione apologica che il più ragionevole metodo della critica. Quindi rimaniamo nei limiti, riferiti alle due composizioni in programma.

La Messa (per la incoronazione della Marie–Plain, presso Sal.), dopo poche solenni battute di Ouverture, consegna subito il Tema (soprano solo) che, con diversa dinamica, sarà riconsegnato dal Coro nella parte desinente del «Dona nobis pacem», due propilei di una evidente unità stilistica. Nel «Gloria» i temi si producono e si sviluppano con una frequenza incessante, con modulazioni impreviste, disciplinate da un ritmo senza mutamenti, componenti diverse di una stessa immensa battuta ciclica.

Il «Credo», costruito sui dogmatici frammenti di cinque note ascendenti dell'orchestra, prosegue una marcia inarrestabile, fino allo sbalorditivo colpo di scena dell' «Et incarnatus» e del «Crucifixus». È il transito poderoso di un Dio che cerca l'umanità e la morte, arrestando e sovvertendo l'ordine convenzionale, parte di una solarità copernicana, al centro della composizione, esattamente secondo il liturgico logos «dum medium silentium tenerent omnia». La tragedia divina si incrocia con quella umana che, per la redenzione, risale l'opposto versante, dalla morte alla vita. Riprende la cadenza dei secoli, si interrompe di nuovo nel lampo inaspettato del soprano solo («Et in Spiritum»), riprende e si conclude nelle triadi di do maggiore degli «Amen».

Il «Sanctus», breve e solenne, il «Benedictus» per soli, con l'indicazione «sottovoce» come si legge sull'originale dell' «Ave Verum», e che i solisti si devono mettere in testa di rispettare, precedono il paradisiaco (attinente alla contemplazione della divinità perfetta) Andante sostenuto dell' «Agnus Dei», per soprano solo. Preceduto da ben quattro battute di settima di dominante, capaci di annunciare un prodigio, il «Dona nobis pacem» conclude la composizione con la ripresa del primo tema del «Kyrie».

Il Vespro «De Confessore» è, ricordiamo, l'ultima composizione scritta al servizio del despota. La connessione fra questa composizione e il ripudio della violenza, della sopraffazione, della ottusa pressione sulla limpidezza della coscienza mozartiana, si può dimostrare. I momenti salienti del Vespro sono due e di segno opposto o complementare: alle parole «Confregit in die iræ suæ reges» (Dixit) e «Conquassabit capita in terra multorum» (Dixit) e «Dispersit, dedit pauperibus» (Beatus vir) e «Peccator videt et irascetur» (ib.), la concentrazione della meccanica espressiva e della dinamica musicale riveste le parole come un terribile monito e una certezza di liberazione. Il secondo momento musicale è la conseguenza del primo e viene contenuto nell'Aria del soprano «Laudate Dominum», con Coro, il rendimento di grazie, la catarsi, la trasfigurazione.

Né si può tacere del «Laudate pueri», per coro, mottetto fugato nel quale la accelerazione dei testi (si pensi che le quattro voci cantano «contemporaneamente» quattro testi diversi), l'uso della quarta e sesta, le imitazioni per moto contrario o a specchio, le scale che attraversano in diagonale la scena come meteore, la progressione che precede gli «Amen» e la sonorità breve e violenta degli stessi «Amen» dichiarano una conoscenza e una sintesi dello «stile osservato» che assomma in un breve pezzo di M. la esperienza di cinquecento anni di musica.

Giuseppe Agostini, Saraceni Kantor

Àntico–Pòstico

(Concerto alla Sapienza del 4 dicembre 1995)

Anacronismo nella Musica Sacra

Nel 1635 viene stampato il vero Metodo teorico–pratico dell'Organista, nelle quattro chiavi corali. Il titolo ornato di «Fiori Musicali» corrisponde al berninismo del carattere dell'autore, fissato da Claude Mellan nel ritratto di Frescobaldi a 36 anni, ora a Parigi (Musée de l'Ecole Supér. de Beaux-Arts).

Stilisticamente, le tre Messe d'Organo dei «Fiori» si compongono in una struttura costante e fortemente distinta in due sezioni: la prima, con i Kyrie e Christe, è strettamente polifonica; la seconda, visibilmente strumentale, quella delle Canzoni, dei Ricercari, delle Toccate, appartiene al modo di inafferrabile genialità, ancora parzialmente inesplorato, seppure smaccatamente celebrato, di F.

Tale sostanziale differenza fornisce lo spunto di una marcatura ancora più decisa, con il proposito di «tropare» le parti dei Kyrie e dei Christe, che sono chiaramente scritte in uno stile polifonico, di conio molto più arcaico, di vera «antiquitas» musicale, con l'assunzione del Canto Fermo e della imitazione osservata delle altre parti. Il tono, di estetismo o snobismo musicale antiquario in pieno Seicento Romano, dismessa ormai la gloriosa livrea contrappuntistica, viene così indirizzato a quel culto «antea» della forma musicale così clamorosamente presente in gran parte della «Selva Morale e Spirituale» di Monteverdi: il compositore assolve il suo dovere verso le sovrane, onorate memorie, le codifica magnificandole e si lancia impetuosamente verso il futuro.

◇ ◇ ◇

Due secoli sono passati e di nuovo un compositore geniale si trova di fronte a un'opera sacra: F. Schubert e la sua Messa in Sol Maggiore. Subito appare evidente la applicazione, a una partitura religiosa, anzi liturgica, della tecnica musicale più recente, il cuore stesso della tecnica e della ispirazione

del Romanticismo Tedesco, contenuta nel concetto di Canto Individuale del Lied. La Messa in Sol dal Kyrie all'Agnus Dei (con la sola e quindi isolata pagina fugata dell'Osanna in Excelsis, fugace reminiscenza onoraria del Contrappunto) appare allora come un grande Lied, così come la Messa, nel Cinquecento, era pensata come un grande Mottetto.

Come già in Frescobaldi, ma in senso contrario, si può parlare di anacronismo, di diffrazione o infrazione di un accordo storico che in genere segnala e sistema un'opera d'arte sulle basi del suo fraseggiare stilistico: Schubert, applicando alla Messa una struttura modulata e talvolta atonica (come nel Credo) ispirata all'intimismo di un episodico, fratto liederismo, sopravanza il tempo e il nerbo dello stile liturgico, quasi incalzandolo in un «postea» espressivo che appagherà il grande solismo vocale e strumentale.

Come dimostrazione persuasiva di tale assunto, viene offerto all'ascolto il molto ingiuriato e incompreso Lied op. 52 n. 6, del quale il sottile ambiguo incanto spirituale è stato già rintracciato e segnalato nella più ampia partitura della Messa.

G. Ag.

Franz Schubert - Messa in sol maggiore D. 167

Le basi per l'educazione musicale di S. si consolidarono e si assestarono allo Stadtkonviskt di Vienna (dal 1808 al 1813). Ebbe qui maestro di organo e di pianoforte l'insigne musicista Vaciav Ruzicka. Ma per cinque anni fu pure allievo per la composizione di Antonio Salieri, musicista di grande rilievo che tutti conoscono - e pare essere la sua maledizione - come antagonista di Wolfgango Amedeo. La Messa in Sol maggiore, D 167 (catalogo O. E. Deutsch), fu composta nel marzo del 1815, in età giovanissima.

S. ha scritto sei messe sul testo del «Commune» ecclesiastico e due su testo volgare (Deutsche Messen) oltre a pa-

recchi altri frammenti. Poiché l'opera liturgica di S. appare costretta fra le Messe di Haydn, di Mozart, di Beethoven o di Bruckner, senza la più piccola connessione stilistica con le composizioni di questi autori, viene sminuita e trascurata, come prova di una ispirazione convenzionale e edulcorata. Non viene presa in considerazione però la novità introdotta da S. nelle composizioni sacre, cioè l'elemento patetico e elegiaco, al posto di quello predominante che era dogmatico e tragico. Nella Messa di questo diciottenne di genio il «Credo» è la dimostrazione clamorosa della introduzione delle novità stilistiche di S. Il massimo della tensione confessionale diventa qui il massimo della contemplazione con il minimo di sonorità, con la tendenza del Soprano di prendere le parti di un dolce solismo e di elevarsi al di sopra delle altre voci e dell'orchestra come il Solista si libra, in un Lied, sulle note dei pianoforte.

Anche il «Kyrie» e il «Gloria», percorsi dalle brevi e vibranti proposizioni dei Solisti, marciano sullo stesso piano di lettura e di investigazione del testo liturgico, che viene sorvolato raggruppando i punti di elevazione con un criterio molto personale e originale, ma controllato e ammonito con una sicura scienza dell'equilibrio e della sobrietà e della attenuazione.

Nel Sanctus il breve e violento brivido dell' «Hosanna» in forte e piccatissimo contrappunto (il puntiglio e l'accanita, impaziente tribolazione di S.) atterra alle soglie del celestiale convegno dei Solisti nel «Benedectus», momento di rapimento e di narcosi di alto magistero della composizione.

Ma la massima concentrazione di pathos è dedicata all' «Agnus Dei» nel quale la stessa frase, come un modello canonico, compare e ricompare tre volte in diverse tonalità, deducendo per questo una qualità triangolare e trinitaria. Questo brano deve essere stato conosciuto e studiato da Rossini, perché l' «Agnus» della Petite Messe Solemnelle (1863) è corrispondente e per la verità echeggia a grande distanza con accenti approssimati e imparentati. Intanto la tonalità di Mi mi-

nore è la stessa; stessa è la struttura per la quale il Coro segue il Solista e troppo simile è il procedimento della successione Quinto–Sesto Grado (cadenza evitata) con la appoggiatura sul Sesto Grado.

Certo Rossini ha aggiunto quel tono vittorioso e paradossale che, del resto, non era necessario alla compostezza e al riserbo o ritrosia del Viennese.

E l'incanto del pudore, tanto vivo nella educazione sentimentale di S., si trasmette a tutta la Messa giovanile, che appare quale una sommessa ma fervorosa, inobliabile Schubertiade.

G. Ag.

L'Arte della Fuga

(Concerto alla Sapienza del 15 dicembre 1995)

Una notizia certa colloca una seconda edizione dell'opera ai giorni della Pasqua del 1752. F. W. Marpurg, il noto musicologo, scrive una prefazione e la importante dichiarazione–ammissione di incompatibilità della musica bachiana con la edulcorata pratica corrente. Se ne vedono subito i segni e le conseguenze: in quattro anni se ne vendono trenta copie e non si estinguono neppure le spese di incisione dei rami. Un infortunio editoriale.

Da questo momento il nome di Bach si immerge nella caligine della indifferenza.

Dura ancora la disputa sulla sistematicità dell'opera. Si afferma o si nega o si distingue sulla logica della distribuzione dei Contrappunti, effettivamente sovvertita subito, a pochi mesi dalla morte di B. Si può dire che l'opera fu manipolata dalla contraddizione e dall'arbitrio, anche alla presenza vigilante di Carl Ph. Emanuel, forse per affidarla alle esigenze mercantili dell'arte editoriale, di cui si conosce ancor oggi la protervia tirannica. Le varianti di Nägeli, Czerny, Haptmann, Riemann, Gräser, David, Kolmeder, fino alla esecuzione di Carl Straube del 1926 alla Thomaskirche hanno condensato vapori di mistero attorno all'opera, alimentando vaghezze di genere tardo romantico.

Forse proprio sulla traccia di un sentimento congenere, collegata alle impressioni del primo studio, della trascrizione per organo, dell'avere sempre immaginato il corpo musicale dell'Arte della Fuga sfuggendo la tentazione dei confronti ma affermando di essa soprattutto il potere filosofico–architettonico, nel genere di una Civitas Musicæ e di una Urbanistica del pensiero esposta nella grande filosofia visionaria tra Cinque e Seicento, è stata sempre prediletta la edizione della Bach Gesellschaft, al volume XXV.

A questo punto cerchiamo di farci capire con le poche parole concesse a una introduzione non specializzata.

Il germe della «memoria» nella partitura è costituito dalla stessa sostanza della composizione, cioè dal tema musicale, comune, seppure elaborato, in tutte le composizioni. A esso si associa, anzi da esso scaturisce la coscienza angosciosa del valore individuale, qui palese nella translazione musicale del nome Bach, dalle quattro lettere alle quattro note Si bemolle, La, Do, Si naturale.

Il rapporto, la relazione o coniugazione tra il Tema e il Nome (Idea o Ideogramma) va ordinato e figurato in una precisa ricostruzione geometrica, solida o piana, ma con un profilo capace di suggerire una concentrazione dal grave all'acuto, dal plurimo all'uno, dal complesso al sottile, dalla base al vertice: la Piramide è la prima proposta allegorica suggerita dalla più pura esperienza retorica. Ci permettiamo invece un metodo investigativo letterario, anzi semantico: il Nome (Bach nell'Arte della Fuga, Christus nella Passione) come desinenza, che è pars finalis per antonomasia. Per quanto l'etimo di base appaia indeformabile e costituisca effettivamente il significato formale del vocabolo, la desinenza ne determina la destinazione e il concetto, apparentandolo con il metodo di induzione e di deduzione, di elaborazione e di utilizzazione del pensiero umano, cioè la «trascrizione» dell' «homo antiquus» per mezzo dell'intelligenza «attuale» e a lui contemporanea dell' «homo novus», l'uomo recente, sospeso tra i poli della luce razionale di Carlo Rubbia e la tragedia nucleare.

In musica questa operazione di determinazione del reperto attraverso qualità personali, attuali e addirittura istintive non è un limite, ma è concausale e coincidente con gli interessi della dialettica più evoluta, è un fenomeno noto. Ne sono esempi illuminanti Josquin e la sua «critica» alla musica medievale, attuata nell'apparente dispregio dei modi gregoriani ma in realtà autorevole proprio nella interpretazione non dogmatica e non convenzionale della stessa modalità antica.

Il nome di Monteverdi è d'obbligo. Un parallelo tra la «Selva Morale» e i Vespri da una parte e il «Combattimento» o la «Incoronazione di Poppea» dall'altra sono già dirimenti e rappresentativi. Egli ha compiuto una operazione di revisione della polifonia pregressa, un compendio, una epitome grandiosa, ma con il cuore bene stabilito sulla sua realtà contemporanea.

In Bach, la esperienza intesa come desinenza del suo destino, proprio per la legge della desinenza che può determinare indifferentemente il soggetto o l'oggetto, il nominativo e l'ablativo, senza riferimenti di luogo o di tempo ma con la sola ingiunzione o prevenzione del carattere di Ragione dei luogo musicale, la freccia o punto sottile si può indicare nel momento più drammatico della storia sociale e religiosa d'Europa. Sia detto con una immagine: l'antagonista di Bach non è Telemann ma Lutero. Antagonista come altro Protagonista, come «comes» della luce o della notte, l'altro, il secondo dei sacri Dioscuri.

Se molti sono i luoghi architettonici, molti sono anche i luoghi musicali: infatti la esecuzione è affidata a gruppi o concertisti, organo, cembalo, quartetto, quintetto, archi, coro. Essi agiranno in luoghi vicini, lontani o contrastanti, con suono di colore o forza inaspettata e sconcertante. Insinuando le convinzioni di Antonin Artaud questa volta non è il concertista al centro delle tensioni del pubblico, ma il pubblico stesso (che va «terrorizzato») ascolterà, con apprensione crescente, in una condizione aeriforme di inquietudine, da molte fonti sonore, un messaggio o evangelio musicale organizzato in modo da trasformare l'ascoltatore in un bersaglio corresponsabile e connivente.

Negando o contestando al Concerto la sua ormai sfiancata funzione di comunicazione sociale in una lingua che pare essersi sbiadita e appassita, l'Arte della Fuga utilizza spiritualmente le sensazioni di incertezze suscitate artatamente nell'ascoltatore, trasformandole in un sentimento di resipiscenza e di ravvedimento, fondamento mistico e favorevole alla tra-

sfigurazione del momento concertistico in quello più aspro e eccitante di esercizio spirituale.

L'operazione di sostituire a Bi A Ci Acca il nostro singolo nome di vivente con il destino di vivere come un uomo (niente è più importante di un uomo) è dovuta e spontanea, diciamo pure istintiva. Noi abbiamo il potere di assegnare di volta in volta la direzione e il recapito di un fatto storico, di rimuoverlo dalla sterile stabilità di un noumeno e immetterlo nell'heroico furore del fenomeno. È certo che non possiamo modificare l'etimo, il radicale, ma è anche certo che con la «desinenza» appropriata si può distinguere tra un Soggetto e un Complemento, e il vocabolo sorvola il suo limbo di indeterminatezza.

Si trattasse anche, persino, di interpretazione musicale.

G. Ag.

In memoria di Giampiero Ballanti

(Maggio 1996)

Manuela, cara, appena dopo la gaia milizia della prova di Anguillara, nella chiesa orientata come una costellazione verso il presagio della luce occidentale, e nel giorno domenicale consegnato al quieto fasto domestico per gli anni della nostra compagna della via Amerina, l'angelo con la spada ha arrestato per sempre il giovane eroe della follia, cara a Dioniso.

Disperato di non essere creduto, col cuore innamorato e disingannato di Cassandra, ha compiuto sotto i nostri occhi le innocenti efferatezze, il tenue delirio delle parole, delle sparizioni, dei messaggi, delle migrazioni, della minuscola canagliata dei sigilli al pianoforte, privazione della voce musicale come immagine di un'altra privazione, quella dell'anima.

Consapevole di certi meccanismi spirituali, ha concentrato attorno alla sua persona apprensione e dispetto, creando un centro di tensione, un punto di dolente riferimento nel coro, talvolta cagionevole di dissipata mollezza. E, nella imitazione evangelica della passione e nella certezza del proprio destino, ha attuato il sontuoso proposito di celebrare con un convito la fine della vita, come si legge nella vita terrena di Petronio e di Seneca.

Quale pensiero indirizzare e in quale direzione, è un compito che non riguarda questa pagina.

Noi non sappiamo molto della vita.

Prima che il viso bizantino di Caino innocente dell'amico sprofondi nella coscienza, dedichiamo il dono indicibilmente amoroso del silenzio.

Non sine lacrimis.

In memoria del giovane Lorenzo

(Cantata nell'anniversario della morte a S. Prisca all'Aventino il 2 giugno 1996)

PER LA NOSTRA IMPOSSIBILITÀ DI NEGOZIARE CON IL DESTINO, IN OGNI MOMENTO VENGONO SOTTRATTI LE OPERE E I GIORNI, L'ANIMA E LA CARNE, IL FRATELLO E L'AVVERSARIO, L'AMICO E IL FIGLIO E PERSINO, PER MISERICORDIA, LA MEMORIA DI ESSI.

DI TUTTA LA DOLCEZZA NON GUSTATA, DELLA PAROLA, DEL GESTO, DEL PENSIERO, NON VIENE NEANCHE RICONOSCIUTO IL MERITO E IL CONFORTO DEL RIMPIANTO CHE, PER LA BREVE, OPPORTUNA DURATA, NEFAS EST, DISPIACE AGLI DEI.

E L'EVENTO CHE SI ABBATTE, ROMBANDO, SUL CAPO DEL VICINO, RIMANE, DISTANTE UN SOLO PASSO, OLTRE I GELIDI CONFINI DELL'INDIFFERENZA.

MA LA MUSICA È IL LUOGO DELL'ONORE NEL QUALE L'AMORE E IL DOLORE ASSUMONO LE PROPORZIONI SOLENNI DI UNA DIARCHIA INVINCIBILE E CONFERISCONO AL SENTIMENTO UN GRADO EMINENTE DI STABILITÀ. ESSI SI INNALZANO FUORI DEGLI ITINERARI BATTUTI E ATTINGONO IL VERTICE DEL CANTO PURO, IL CANTO SENZA PAROLE DEL MIETITORE, DEL VENDEMMIATORE, DEL PRINCIPE DEI FIORI, COME SI LEGGE NELLE JUBILATIONES DI AGOSTINO DA IPPONA E COME SI VEDE NELLE METOPE ROMANICHE DI ANTELAMI NEL DUOMO DI PARMA.

LORENZO, COL SUO NOME VINCITORE CORONATO DI ALLORO, CI APPARE SULLE RIVE DEL MARE, LUCENTE INQUIETO MARE DELLA TENERA DIDONE, DI PALINURO, DI ULISSE, COME UN CELESTE GIOCOLIERE DEL VENTO E GIÀ DELLA STESSA SPIRITUALE NATURA.

LACRIME E CALIGINE SUI NOSTRI OCCHI, FISSI NEI SUOI OCCHI PIENI DI LUCE.

J. S. Bach, F. Mendelssohn: Affinità Elettive

(Concerto a S. Paolo entro le mura del 12 luglio 1996)

Quattro corali a quattro voci, armonizzati da J. S. Bach per l'uso liturgico e, per sua stessa ammissione, riservati ai cantori meno dotati, sono lo spunto per la esecuzione, sull'organo, dei preludi, fantasie e partite corrispondenti. La pratica non è molto originale, ma prepara, stabilendo una linea diretta di collegamento, la esecuzione della Sonata Sesta in Re minore, per organo, di F. Mendelssohn.

La evidente affinità tra la musica bachiana e la Sonata si basa sulla scelta del corale «Vater unser» (Pater noster) come tema sottoposto a cinque variazioni, seguite da una fuga e dall'Andante Finale.

Mendelssohn, ebreo di famiglia, si convertì e venne battezzato nella confessione luterana per volontà del padre Abraham.

Le ascendenze filosofiche, ispirate all'illuminismo tedesco di ispirazione kantiana e percorse dalla lucida filosofia del nonno Moses, la educazione aristocratica, l'avvio alla musica e la sensibilità fremente e vibratile trasmessagli dalla madre, ma soprattutto gli incontri con Goethe (il Sole di Weimar), hanno stabilito per sempre quella commistione di Ragione e Pathos, di misura e di espansione sentimentale che si presentano palesemente nella musica di M.

Questa Sonata è un esempio mirabile di dedizione al Logos bachiano, ma senza il servilismo della imitazione: infatti la forma e lo stile, seppure nel contrappunto e nel suo svolgimento di partita, non sono una rivisitazione pedissequa della cultura del Kantor di Leipzig, ma una libera, ardente trascrizione delle inesorabili leggi della polifonia luterana.

L'introduzione del Coro (che appunto canta i corali come una parte solistica di strumento) si ricollega al costume delle esecuzioni onorarie e celebrative, delle citazioni apologetiche che, in un mondo appartato come quello del contrap-

punto, sono la immagine di un amore accanito e silenzioso per l'opera di Giovanni Sebastiano. Tale usanza di contaminare amorevolmente gli originali con tutte le possibilità offerte dalla trascrizione (ogni sorta di strumento, voce umana, uso di un testo analogo, ecc.) iniziato nel periodo romantico della invenzione e rinascita di Bach (di cui M. fu il protagonista) è durato sino a Sgambati, a Martucci, a M. E. Bossi, a Capocci, a Busoni e dura ancora nella ammirazione senza tregua dei devoti del commovente razionalismo bachiano.

Per il testo, nelle variazioni, si adotta naturalmente quello originale del «Vater unser». Ma nell'Andante Finale, che si distacca dalla forma precedente come una Romanza senza parole, in un linguaggio intimo, sommesso e appassionato di dolore sereno senza tormento, il testo si trasferisce su una pagina di John Keats. È incredibile, ma la Sonata appare come una pagina delle Affinità Elettive di Goethe: la collocazione tra Sette e Ottocento, fra Illuminismo e Romanticismo, la cadenza leggera e fatale verso il compimento di un comune destino di giovinezza spezzata, di dardi estinti, di ordine e di speranze insolute, raccolte nel grembo di un destino preordinato ma incomprensibile.

G. A.

Lettera a Manuela

(Dopo i concerti al Verano e ai Cappuccini – 4 novembre 1996)

A MANUELA, PRESIDENTE

AMICA CARA, QUESTI CONCERTI DEL 2 NOVEMBRE SONO PASSATI COME UNA PICCOLA BUFERA SENTIMENTALE.

PREPARATI E STIPULATI DA QUELLE PERSONE DEL CORO, PER LE QUALI HO INNALZATO UN ALTARE NEL MIO CUORE, HANNO ALLA FINE ADEMPIUTO ALL'ONOREVOLE SCOPO DI DICHIARARE E MANIFESTARE L'ALTO VALORE DELLA NOSTRA MUSICALITÀ.

SPECIALMENTE AI CAPPUCCINI IL CORO È STATO PERVASO E PERCORSO DALL'INCONTRO MISTICO CON L'ARCANGELO DI GUIDO, DI CUI I COLORI VINCONO IL COLORE DI TUTTI I FIORI DELLA TERRA. QUESTA ANGELICA INVESTITURA HA DATO VITA AD UNA DELLE PIÙ PROFONDE E TOCCANTI ESECUZIONI DELLA NOSTRA CARRIERA.

SONO SINCERO E CONVINTO SE AFFERMO CHE TUTTO IL CORO ERA PRESENTE, SENZA DEFEZIONI. AI PATEMI, AL PICCOLO SPASIMO DELL'ATTESA PROTRATTA AGLI ULTIMI DIECI SECONDI (MA STAVOLTA C'ERANO EFFETTIVE DIFFICOLTÀ DI LAVORO) HA SOCCORSO LA FORZA MORALE CHE FA DEL CORO UN ORGANISMO INDISTRUTTIBILE.

BASTA DIRE, CON UN PO' DI PERFIDIA, QUANTO È STATA INSOSTITUIBILE LA NOSTRA MUSICA AL VERANO, QUANDO INVECE SAREBBE STATO OPPORTUNO RIMPIAZZARE IL LETTORE DEI «SEPOLCRI», DI CUI NON RICONOSCO NEPPURE LA PARITÀ: È RIUSCITO PERFINO A INARIDIRE IL PATHOS DEL MOMENTO, SOLENNE, MERIDIANO.

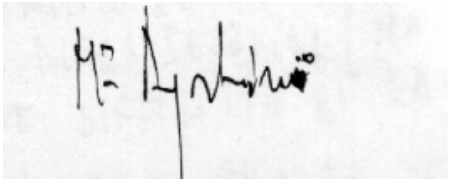
A MIA MEMORIA, IL CORO NON HA MAI RINUNCIATO A QUELLA CARICA DI ISPIRAZIONE CHE, NEL FRANGENTE DELLA TRASMISSIONE DEL NOSTRO PENSIERO, RENDE

TESTIMONIANZA DI UNA PASSIONE INSAZIABILE E URGENTE.

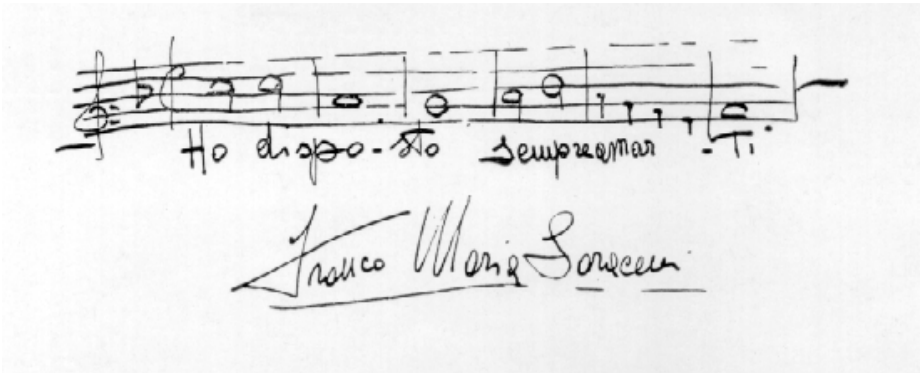
IN QUESTO IL CORO È SIMILE ALL'ARCANGELO DI GUIDO, CHE DA UN CAPO ALL'ALTRO DI UN SECOLO È STATO LA SORGENTE DELLA FELICITÀ E DELLE LACRIME, CHE ANCORA ELARGISCE ALL'APPASSITO SECOLO LANGUENTE.

A DISPETTO DELLE ESAZIONI DEL CUORE, CHE VORREBBE ATTARDARSI, CON PIÙ STUDIATA TENEREZZA, SUL VOLTO, SULLE MANI E SUL NOME DI ALCUNI CANTORI, DICHIARO, CON RICONOSCENZA, L'UGUALE MERITO DI OGNUNO E DI TUTTI. NÉ MI POSSO PRIVARE DELL'ONORE DI ISCRIVERMI, SOMMESSAMENTE, NEL NOVERO DI UNA PICCOLA LEGIONE DI MILITANTI CHE, AVENDO AVUTO DEGLI IDEALI, CONTINUANO A FREQUENTARLI SENZA TREGUA.

SI DICE CHE PARIGI VALE BENE UNA MESSA. MA ROMA E IL CORO SARACENI VALGONO UNA VITA.



P.S. NON POSSO TACERE SUL VALORE SFORTUNATO DI CLAUDIO ROSSI E DELLA ILLACRIMATA SAMANTHA DONATO, CHE LE REPENTINE INSIDIE DELLA STRADA STANNO PRIVANDO DELLA COMUNIONE CORALE. L'AFFETTUOSO PENSIERO È PER LORO DUE E PER GIULIA BENEDETTI, L'AMICA RISANATA.



Dolor et Gaudium

(Su Scarlatti, Pergolesi e Vivaldi,
Concerto alla Sapienza del 6 dicembre 1996)

Alessandro Scarlatti - Stabat Mater

Citato, curiosamente, dalla UTET fra i Mottetti, è invece una Sequenza per due voci femminili, archi, continuo e, in questo caso, inserzioni di canto gregoriano, nella versione modale del Protus.

La fama di S. si sostiene soprattutto sul numero delle opere e, tra queste, la vasta enumerazione delle Cantate (niente a che fare con la «Cantata» europea per soli, coro e orchestra; va intesa come «pezzo da cantare»).

Infatti le Cantate a una voce e continuo sono più di settecento. Ecco profilarsi quindi la tendenza essenziale di S. verso la vocalità e la vocalità solista.

Le sue musiche polifoniche, non più aderenti alle esigenze rinnovatrici del Settecento, non si possono neanche lontanamente commisurare alla «sodezza» palestriniana alla quale vengono tanto spesso, ma frettolosamente, riferite. C'è troppa distanza: di tempo, di stile e di esigenza morale.

Lo «Stabat Mater» è un piccolo mistero, nel mistero più grande della vita di S.; ci perviene in una redazione di cinque pezzi a due voci femminili e orchestra, nella strana ambiguità di due tonalità lontane tra di loro, do minore e re minore. Si può fare questa ipotesi: che le parti pervenute, per la loro stessa scrittura attribuibili al coro, fossero alternate con un certo numero di arie solistiche. Infatti la prima e l'ultima parte (Stabat e Amen) sono in do minore.

Scarlatti ha comunque, trattandolo per primo, creato il genere della «Sequenza». Con la forma e il contenuto spirituale, emotivo dello «Stabat» ha influenzato palesemente Pergolesi.

G. Ag.

Giovan Battista Pergolesi - Stabat Mater

La vita di P. che, già nella lettura delle date estreme partecipa un fremito di commozione, si chiude con lo «Stabat» che, più della musica operistica, sostiene la fama quasi leggendaria del compositore. Avvince, in questo, la connessione fra la partitura dolente e la folgorata giovinezza, ma anche la concomitanza con le feste liturgiche della Passione, per le quali spesso si esegue come commento e meditazione.

Tutto lo «Stabat» si può eseguire con le sole voci soliste, archi e continuo. In questa edizione, come si usa, lo «Stabat Mater», il «Fac ut ardeat» e l' «Amen» vengono eseguiti con il coro femminile. Nella stesura della partitura, P. ha tenuto conto dello «Stabat» di A. Scarlatti. Ciò appare trasparente sia per l'organico, che è identico, sia per la distribuzione dei luoghi musicali (frequenza di seste napoletane e di settime diminuite) e il modo di trattare l' «Amen», come breve, impetuosa forma fugata.

G. Ag.

Antonio Vivaldi - Magnificat RV 610

(Répertoire Vivaldi, ma anche Ryom-Vivaldi, dal nome di P. Ryom)

La figura di V. è essenzialmente settecentesca, da come rappresenta e onora il personaggio talvolta fosco, talvolta irrequieto e sfuggente dell'Avventuriero, da Casanova a L. da Ponte, a don Giovanni. Prete, bigotto e temerario, sorpassa pregi e colpe con la sua genialità sfrenata e spesso azzardata e sommaria.

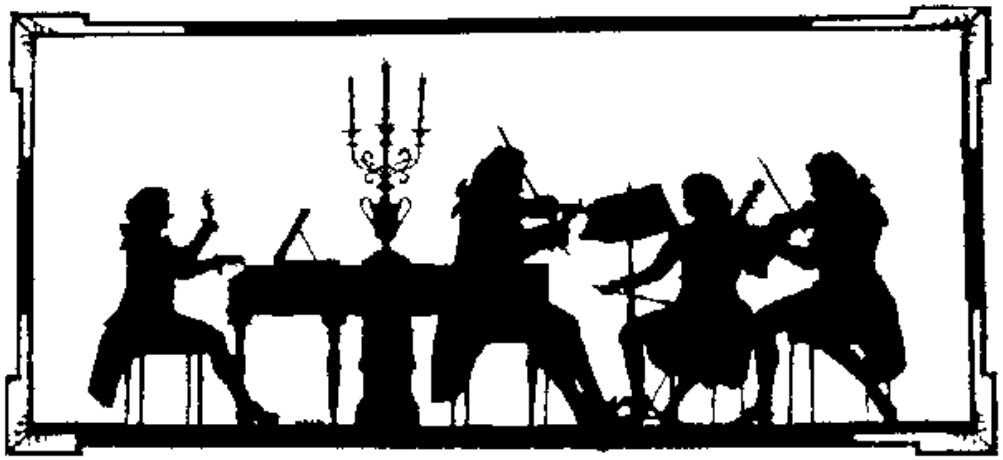
Molte sue opere sono scritte con la velocità del compositore che è più affrettata di quella del copista. I segni dei frequenti attentati alla integrità del processo armonico sono precisamente rintracciabili anche in questo Magnificat, specialmente nei cromatismi. Ma la alta qualità della intuizione, della immaginazione e, diciamo la parola, dell' «effetto», fa perdonare i peccati della insofferenza.

Brani di forte tensione sono «Et misericordia» con gli intervalli di settima maggiore ascendente (tonica e sensibile); anche il tema di «Sicut locutus», ardito, gaudioso, non è affatto estraneo a Haendel quando scrive «Ecco a noi un bimbo è nato» nel Messia.

È noto che alcuni brani corali potevano essere sostituiti da Arie molto elaborate e «dedicate», affidate «ad personam» a cinque cantatrici virtuose di cui sono tramandati i nomi incantevoli di Apollonia, Bolognesa, Chiaretta, Ambrosina, Albetta.

A somiglianza di A. Vivaldi e di G. B. Pergolesi, che attingevano le voci femminili soliste dalle allieve dell'Ospedale della Pietà a Venezia e nei Conservatori napoletani, il Coro Saraceni ha scelto come cantanti soliste Maria Pia Rossi e Elena Plances le quali, per qualità vocali e studi musicali sono in grado di sostenere il peso tecnico e psicologico di una prova concertistica. La capacità richiesta di elevarsi, dal contegno corale, alla maggiore disciplina solistica conferisce una dignità maggiore nel momento in cui esse vengono riassorbite, e quasi custodite, nel profondo speco corale.

G. Ag.



I Concerti per molti cembali

(Concerto alla Chiesa Evangelica Luterana del 10 ottobre 1997)

Anche per questi concerti, così come per le trascrizioni da Vivaldi per i concerti d'organo, si introduce in pieno la questione (vexata questio) del concetto di trascrizione e del suo valore morale.

Il criterio di «Urtext», di filologia o di semantica dei radicali, è energicamente criticato. Di fronte alla libertà della creazione, e della trascrizione come «Neue Klassizität», è opportuno spostare i termini dei significati correnti e riaprire i testi consacrati. In una cultura che a torto, in un Settecento inoltrato, viene ancora chiamata barocca (e non invece, più opportunamente, neo-gotica) il fuoco della contaminazione serpeggia crepitando sulle lettere stabilite, portando moto e luci insospettate, rianimando, rincuorando con uno sguardo più acuto, al quale non è estraneo il paradosso della ironia come metodo di indagine: metodo che richiama, citandolo ad alta voce, alle ragioni non estranee della *Critica* kantiana.

Sull'esempio del Kantor, sommamente trascrivono, con osmosi di pensiero e trasfusioni di sentimento, Liszt e Busoni, con motivi diversi, con risultati diversi, ma sempre con l'animo esposto ai rischi della curiosità e dell'avventura di chi si arrischia e azzarda incursioni sul terreno di un altro, spostando i termini della proprietà e creando i presupposti per sancire la dignità della trascrizione, che non è imitazione, così come la procreazione non emula la creazione divina, ma partecipa della sua natura eterna.

I concerti per molti cembali sono, nella intenzione di Bach, una esaltazione filosofica della polifonia e una ammissione evidente del primato della musica, come si compone e si esegue nella orchestra.

Infatti i cembali concertano come gli strumenti (archi, fiati) di una orchestra, osservando in questo il più alto grado di fedeltà al testo, che è quella del solismo e, potremmo dire,

del *concertato* (si pensi un istante alle *Sinfonie Concertanti* di Wolfgang Amadeus).

Composti tutti intorno al 1730, nella piena e dolce e riservata maturità giovane del Kantor, onorano una unità stilistica da urbanistica musicale, da città ideale, sull'esempio di armonia delle anime nei sistemi utopistici di Robert Fludd, di Michaël Mayer e, manco a dirlo, di Athanasius Kircher. Sempre, quando si tratta di Bach, accade di traversare il mare inquietante delle allusioni e delle profezie, l'enigma numerale (tanto caro a Bach) e l'ermetismo contenuto, come un olio essenziale, nella moltiplicazione delle circostanze. Nella «Die Kunst der Fuge» si oltrepassano i limiti della fuga a tre soggetti (e thanatos resta indietro in un vortice di polvere); nei concerti per molti cembali, da uno a quattro, lo sguardo del Kantor osserva serenamente oltre i confini del mondo lecito e investigato. Il teutone celeste, come Palinuro e come Ulisse, continua a navigare oltre il mondo conosciuto, verso il dio ignoto. Il suo dono più segreto è il principio di ageminazione, oltre la monade dell'unità: la fuga a tre soggetti e i concerti per molti cembali chiariscono, avviandolo, il processo di evoluzione, di moltiplicazione, di espansione.

È ordinario che le sue direttrici (i suoi propilei) siano fondate sulla etica della composizione musicale canonica: è straordinario che il suo messaggio non sia ricevuto e continui a echeggiare, indecifrato, nell'empireo delle stelle cadenti.

G. A.

Ars Moriendi

(Poesia e Musica a Prima Porta per il giorno dei Morti – Novembre 1997)

Per la memoria dei Morti, osando misurare con gli anni della Terra la oscura, astrale ampiezza della Eternità, avanzano le sconsolate schiere dei Trapassati, le Ombre di cui il numero gareggia con gli abissi dei semi di sabbia delle rive oceaniche.

Alla moltitudine, che nessuno può stimare, al tumulto di tutte le gesticolanti ciurme di tutti i vascelli della vita persa in un'altra vita, più misteriosa di questa, gli uomini ancora sopravvissuti offrono, insieme ai fiori, altri fiori di musica e di poesia, di cui si sa che possono ammansire le Ombre che reclamano di essere ricordate.

Di fronte alla Morte tutti si arrestano anelando come di fronte al mistero parallelo dell'Amore. E nessuna Religione è in grado di fornire un sussidio al dolore che sia in grado di pareggiare il tremendo piacere delle lacrime. E stillanti lacrime sono la Poesia e la Musica dedicate sugli spalti percorsi dal vento e dal sole delle sterminate Termopili del Camposanto di Prima Porta.

I testi sono attinti alla scaturigine della poesia «moderna» italiana, da Pascoli a Luzi, cioè i poeti di cui la contemporaneità si è consolidata in un fideismo più razionale, che ammette Thanatos fra le divinità maggiori (quando invece è solo un angelo sterminatore) riconoscendo il suo diritto al culto e alla devozione, con gli immancabili spunti di piaggeria e cortigianeria che vengono in genere indirizzati agli esponenti del potere. Ma i Poeti «moderni» hanno tutti attraversato l'Egeo, nella direzione opposta dei Coloni greci, e tutti hanno asceso l'Acropoli per abbracciare, come accecati scolari di Omero, le colonne del Partenone. Si offre allora ai Morti la Classicità, come quella che è capace di patire un dolore individuale pesando il dolore delle città e dei continenti. E ognuno può vedere come la commozione prodotta da questi testi poetici nel

primo approccio scolastico, sia ora capace di espandersi in alte esclamazioni nella Città dei Morti.

La parte musicale è derivata dalla austera «pietas» della Scuola Romana, nel momento angoscioso e estatico della Controriforma e dal fervido moto della ispirazione monteverdiana, nella quale la prima Idea manierista appare mirabilmente stagionata. Ammettendo realisticamente che l'oggetto della Politica non sia da ricercarsi nei confini dell'Oltretomba, la possibilità dimostrata di interessare la coscienza degli uomini viventi proclama la Poesia e la Musica come due forze in grado di dare un significato più profondo e ispirato, intanto, alla vita delle opere e dei giorni della cultura umana.

Immaginare, e spesso affermare, che la Morte è la ragione della Vita è altrettanto azzardato che pensare al pane come unico risultato del grano. La funzione del grano è produrre grano all'infinito e, per estensione, la Vita deve perpetuare la Vita. La Poesia e la Musica, cioè la Lirica in senso classico, alimentano la mente e il cuore dell'uomo oltre il territorio della vita di un solo uomo, tanto che si potrebbe azzardare il non–senso filosofico che una causa determinata può suggerire un effetto illimitato.

Sotto la pressione che sempre la ispirazione esercita, si vanno moltiplicando le iniziative che si propongono di esplorare le misteriose Colonne d'Ercole che si innalzano ai confini del breve Mediterraneo della vita umana. Si diffonde con il metodo di una vera Scienza, la investigazione dell'ombra che, alla fine della vita, si distende sulla nostra coscienza come una caliginosa coltre di timore: la Tanatologia derivando il suo nome dalla sua nemica mortale, si propone di sconfiggerla, o di ammansirla, con la ricerca della Luce. E subito ricercare, senza indugio, l'ordine che apparenta le piramidi dei Faraoni, il messaggio ermetico e numerale che ha toccato la mente di Mozart, come proiezione metafisica della costellazione di Orione che, dopo la vacanza estiva nei distretti australi, si innalza di nuovo, eternamente serena, nel nostro cielo boreale.

Lepinus Philòmelos

LAUS ORGANI

(Gerolamo Frescobaldi - Le Toccate per Organo
Concerto del 20 novembre 1997 alla Sapienza)

Dodici anni separano la pubblicazione, in prima edizione, dei Libri di Toccate, 1615-1627, appresso Nicolò Borbone in Roma. La edizione definitiva, sempre con i tipi di Borbone, è quella ben nota del 1637.

Non c'è alcun riferimento apparente e neanche una logica stilistica di evoluzione fra il Primo e il Secondo Libro. Anzi, le ultime Toccate del Secondo segnano un punto ben rilevato di involuzione, non per difetto di ispirazione, ma piuttosto come esplorazione di una nuova linguistica.

La stampa del 1637 riporta i famosi «Avvertimenti al Lettore», sempre citati, sempre trascurati. Essi prescrivono i modi di una interpretazione inconsueta, fanno riferimento alla libertà di esecuzione del madrigale contemporaneo, con l'Incipit solenne, una vera e propria diffida o Imprecatio: «Primieramente non dee questo modo di sonare stare soggetto a battuta».

F. fu genio essenzialmente organistico. La stessa scrittura appartiene alle più complesse pagine: infatti si presenta intavolata in quattordici linee, invece delle dieci canoniche. Le note si espandono in uno spazio illimitato a dimostrazione di un illimitato volume stilistico, capace di contenere, di definire e di controllare le molte famiglie delle canne di un organo.

Nel viaggio ai Paesi Bassi (Malines, Bruxelles...) con il Card. Bentivoglio, Nunzio Apostolico (1607), F. ebbe occasione di conoscere gli organi di Oltremonte, dotati di due o più manuali e di pedaliera cromatica completa. Conobbe anche molti musicisti, citati nelle Introduzioni di sue opere a stampa: non forse il più importante di tutti, quel Jan Pieterszoon Sweelinck, che sicuramente avrebbe citato fra le cospicue esperienze del viaggio. Eppure la fedeltà di F. all'organo italiano con le sue caratteristiche (un solo manuale, pedaliera

ridotta...) appare inspiegabile, se non si tiene conto della essenza efebica, apollinea del suo stile e della sua personalità alla quale il molteplice armamentario dei congegni dell'organo fiammingo sarà sembrato una pleonastica, pletorica zavorra di accessori.

Con le Toccate F. perviene a una altitudine morale che non sarà superata neanche da se stesso. Concepite per l'organo, esse non sono trascrivibili per altro strumento, o per orchestra, se non con la sicurezza di un insuccesso: infatti praticamente non esistono traslazioni rispettabili e persino gli adattamenti per un organo «moderno» (con molti manuali, pedale esteso e registri a profusione) rimangono nel novero degli infortuni, come è giusto. Questo comporta la responsabilità di eseguire F. su uno strumento coerente e adeguato.

Altra questione è impostare il tempo di esecuzione (agogica) e le sonorità (dinamica). Come si vede, tali quesiti sono qui soltanto enumerati, mentre la necessità di impostarli criticamente andrebbe risolta in un Convegno Frescobaldiano.

È chiaro che la registrazione di una sola Toccata si determina con un criterio non affine, per esempio (come in questi concerti) nel caso della esecuzione di un grappolo di molte Toccate.

F., arbitro di una libertà emancipata e orgogliosa, non intralcia con l'elenco di precetti o di istanze iugulatorie. Dice soltanto: «Suonate». È quello che facciamo, deferenti a un genio di cui la luce, minacciata dal forsennato clamore che percorre, terremotando, e distorce, storpiandolo, anche il Congresso Eucaristico, si allontana, si allontana.

G. Ag.

Cantica, Carmina vetustatis

(Concerto alla Chiesa Evangelica Luterana del 12 dicembre 1997)

Le musiche cantate e i testi poetici dell'antichità liturgica sono praticamente inutilizzati: accantonato il latino come ciarpame linguistico, sostituito il canone musicale con le avventate composizioni della catechesi, cancellato il concetto di Schola come ordinata macchina liturgica, le composizioni della Antichità sacra sono i residui di un gigantesco fallimento. Al quale attingono istituzioni musicali, cori polifonici, studenti di composizione, curiosi e stravaganti.

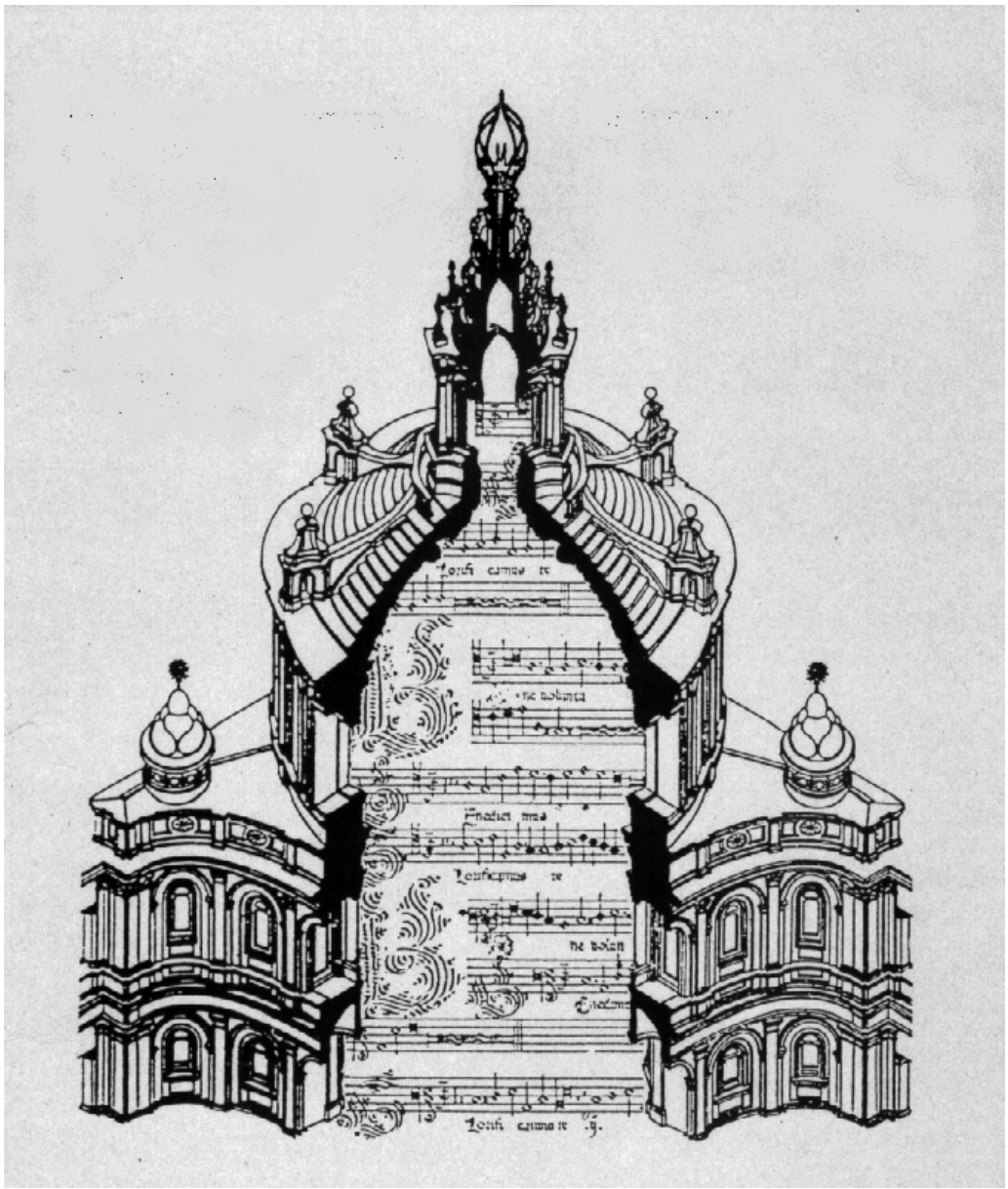
La analisi delle composizioni esigerebbe anche una indagine sul tempo sociale e sul costume morale che ne hanno indirizzato la funzione. Quando invece una pericolosa ventata di antiquariato musicale investe esattamente il momento storico e stilistico (Seicento, Settecento) al quale ci riferiamo. A cominciare dagli strumenti musicali. Le «riproduzioni», le «copie» di Cembali o di Organi o di Archi o di Fiati o di Percussioni segneranno sicuramente un moto di recessione che peserà sullo sviluppo della tecnica contemporanea, la quale riproduce strumenti «antichi» per la esecuzione della sola musica antica. La lezione magistrale di Cesare Brandi sulla vacuità della vertenza tra arte sacra e arte profana non perviene alla coscienza dei dilettanti di musica che aborriscono il concetto di moderno, cioè di evoluzione, caparbiamente coniugati con la musica «antica».

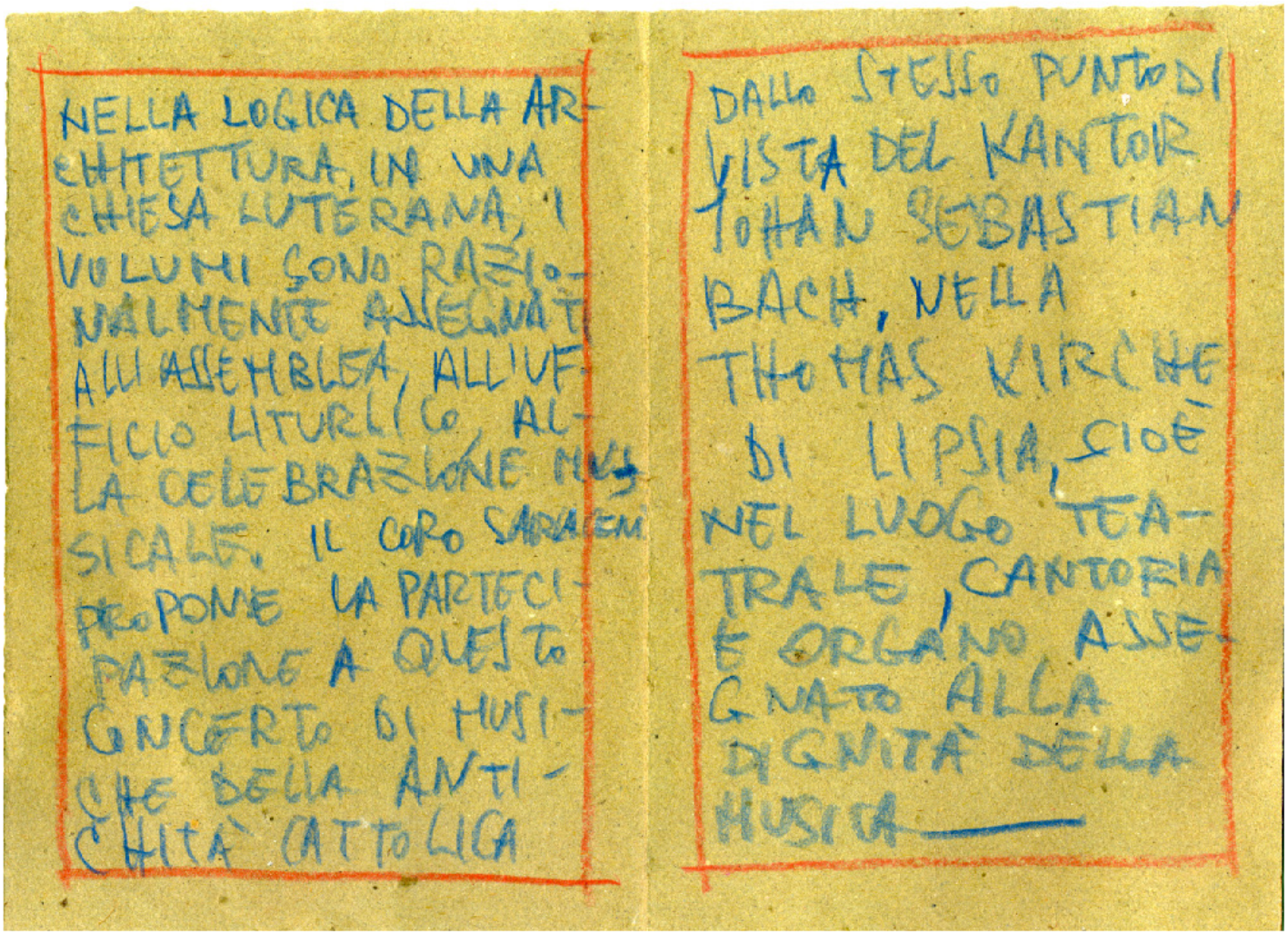
In tale frangente di confusione, di avventatezza o di sommarietà, che si potrebbe anche in parte giustificare con l'intenzione di evitare il rischio della contaminazione, la Gerarchia esclude i suoi classici dalle magnificenze rituali, quando il pudore scoraggia una indagine sulle pagine di sostituzione.

La Pietas secolare elegge allora le antiche partiture come educatrici del gusto e, studiosamente preparandone la esecuzione, le avvia alla pari dignità della epifania concertistica.

Anche disadorne dei broccati ecclesiastici e dell'aroma di incenso mirra e benzoino, le pagine del vetusto genio illustrano senza tregua le responsabilità umane, terrene nei confronti del mistero del pensiero. Da Monteverdi, da Vivaldi, da Durante fino alla coscienza contemporanea, finché vibrando, trasalendo di commozione sarà onorato il mistero ombroso, arcano dell'inesplorata, impercorsa spiaggia dell'anima.

G. A.




NELLA LOGICA DELLA ARCHITETTURA, IN UNA CHIESA LUTERANA, I VOLUMI SONO RAZIONALMENTE ADEGUATI ALL'ASSEMBLEA, ALL'UFFICIO LITURGICO, ALLA CELEBRAZIONE MUSICALE. IL CORO SARA' EMPROPONE LA PARTECIPAZIONE A QUESTO CONCERTO DI MUSICHE DELLA ANTICHITÀ CATTOLICA

DALLO STESSO PUNTO DI VISTA DEL KANTOR JOHAN SEBASTIAN BACH, NELLA THOMAS KIRCHE DI LIPSIA, CIOÈ NEL LUOGO TEATRALE, CANTORIA E ORGANO ASSEGNATO ALLA DIGNITÀ DELLA MUSICA

Lettera a Paola

(Dopo una sanguinosa assemblea del Coro, 2 febbraio 1998)

Paola, mi allontano dal Coro Saraceni. Le cose dette, in certo senso istigate, ieri sera, non riguardano e non suggestionano tale mio proposito, anche se mi sono spazzolato accuratamente alcuni schizzi di fango, perché pare che, Dio non voglia, uno debba entrare facendo gli scongiuri.

Ma un'aria stagnante, una vocazione all'inerzia, il lavoro migliore mortificato dalla indifferenza e soprattutto una instabilità sentimentale che, mi pare, si affianca a certi piccoli ictus maniacali di intolleranza e altro, mi fanno affacciare alla finestra, meglio alla porta, per nascondere qualche colpo di tosse.

Sono nato costruttore e sono pieno di progetti, soprattutto e naturalmente progetti corali: un vero coro universitario, col quale sia possibile parlare del pianto di Apollodoro alla morte di Socrate, della coniugazione dell'Alfa del Canis Maior, della declinazione di Orione che presto, incalzato dal Sole, tornerà nei suoi quartieri australi; e investigare l'armonia e la mens nella struttura di un madrigale e farsi la convinzione che, avendo tutto il potere di trasformare qualunque oggetto in un prodigio, la vita potrebbe assomigliare a una tunica inconsùtile, intessuta di portenti.

Stasera voglio scrivere una epistola a Fileno perché il mistero dell'amore di un cigno immortale per una donna mortale non mi dà pace. I Dioscuri partecipano della natura divina e umana degli amanti. Ma insieme nascono, nello stesso uovo, Elena e Clitennestra, l'inizio e la fine, la causa e l'effetto della tragedia troiana, nella quale il sangue di un solo monarca pareggia il sangue e il fuoco dello sterminio di una intera civiltà. E, ancora bisogna ancora chiarire perché, in una giornata del luglio 1943, e per tutta la durata del giorno, una nave da guerra britannica ha devastato con l'artiglieria le rovine della Troia scomparsa.

Il nome della nave era Agamènnon.
Presto ti scriverò una vera lettera. Ciao.

P.S: Mercoledì vado a sentire Frescobaldi che improvvisa Toccate sull'organo pensile dell'ottagono di Sisto Quarto della Rovere, a Santo Spirito(*). Porterò in dono la mia antica, tenera barbarie lepina.

Per domani, devo tacere: dispiacerebbe agli dei.

Joseph Kantor

(*) L'organista era naturalmente lo stesso scrivente

Non tantum me iuvat convivium
Quantum predulce colloquium
Nec rerum tantarum ubertas
Ut cara familiaritas

Roma, 2 febbraio 1998

Paola, mi allontano dal Coro Saraceni. Le cose dette, in certo senso istigate, ieri sera, non riguardano e non suggestionano tale mio proposito, anche se mi sono spazzolato accuratamente alcuni schizzi di fango, perchè pare che, Dio non voglia, uno debba entrare facendo gli scongiuri.
Ma un'aria stagnante, una vocazione all'inerzia, il lavoro migliore mortificato dalla indifferenza e sopratutto una instabilità sentimentale che, mi pare, si affianca a certi piccoli ictus maniacali di intolleranza, e altro, mi fanno affacciare alla finestra, meglio alla porta, per nascondere qualche colpo di tosse.
Sono nato costruttore e sono pieno di progetti, sopratutto e naturalmente progetti corali: un vero coro universitario, col quale sia possibile parlare del pianto di Apollodoro alla morte di Socrate, della coniugazione dell'Alfa del Canis Maior, della declinazione di Orione che presto, incalzato dal Sole, tornerà nei suoi quartieri australi; e investigare l'armonia e la mens nella struttura di un Madrigale e farsi la convinzione che, avendo tutto il potere di trasformare qualunque oggetto in un prodigio, la vita potrebbe assomigliare a una tunica inconsùtile, intessuta di portenti.
Stasera voglio scrivere una epistola a Fileno perchè il mistero dell'amore di un cigno immortale per una donna mortale non mi dà pace. I Dioscuri partecipano della natura divina e umana degli amanti. Ma insieme nascono, nello stesso uovo, Elena e Clitennestra, l'inizio e la fine, la causa e l'effetto della tragedia troiana, nella quale il sangue di un solo monarca pareggia il sangue e il fuoco dello sterminio di una intera civiltà. E, ancora bisogna pure chiarire perchè, in una giornata del luglio 1943, e per tutta la durata del giorno, una nave da guerra britannica ha devastato con l'artiglieria le rovine della Troia scomparsa.
Il nome della nave era Agamènnon.

Presto ti scriverò una vera lettera. Ciao.

Joseph Kantor

P.S. Mercoledì vado a sentire Frescobaldi che improvvisa Toccate sull'organo pensile dell'ottagono di Sisto Quarto della Rovere, a Santo Spirito. Porterò in dono la mia antica, tenera barbarie lepina.
Per domani, devo tacere : dispiacerebbe agli dei.

Præsertim ad sidera

(Saggio enciclopedico su Palestrina alla Sapienza il 25 maggio 1998)

Esiste un'immagine ufficiale di Palestrina, musico radioso e intoccabile, impareggiabile manipolatore delle pericolose alchimie polifoniche, il compositore dei mottetti dedicati alla Croce, diretti ai piedi, all'ombra recente, appena nata, dell'obelisco anepigrafe vaticano, elevato dalla caparbietà di Sisto Quinto.

Esiste, meno ricercata, meno esplorata, una immagine riservata di Palestrina, amico di Carlo Borromeo, compositore delle passioni dell'anima, parlatore e interlocutore di se stesso, di stile dimesso, di attenuate, protette sonorità vibranti.

Alla storiografia ufficiale, largamente ispirata da un idealismo basato sul concetto romantico di vincitore (nel momento stesso in cui esilia dalla scena la polifonia a favore della forma sonata, bivia, equivoca e rissosa), si affianca una critica attenta, cauta, circostanziata, commossa accanto alla umanità spesso dolente nella vicenda professionale o familiare. Tutto questo era già successo con Michelangelo, di cui ancora oggi è taciuta o sottovalutata l'opera dedicata alla sua personale tragedia morale, come per esempio i disegni per la passione per Vittoria Colonna, o la sgridatissima e garrita conversione di S. Paolo in Vaticano.

Alla fine, di Palestrina si cita e si loda, con assordanti alalà, quasi soltanto il Credo della Missa Papae Marcelli, che appare così come una grande rovina isolata,

Ma Palestrina fonda la sua fortuna su ben altro che qualche portentoso strafalcione retorico. La sua città musicale è fervidamente allestita soprattutto sull'opera che, scritta a quattro parti, è considerata «minore» dalla sommarietà degli sconsiderati fautori. Un repertorio di composizioni a quattro voci introduce e ammette alle soglie della sua genialità che una sovrabbondante congerie di studi non ha ancora illumina-

to a pieno, per la natura stessa della ricerca, indirizzata alla enormità, alla scelleratezza, alla pompeggiata dismisura.

Ma Palestrina vive sulla urbanistica spirituale fondata sulle strade cardinali e decumane, ancorate alla forma perfetta di angoli regolari, vera musica di quartiere, castro ordinato di esercitazione e di battaglia. La disciplina delle quattro parti si riverbera subito, con effetto progressivo, ricostituente, sulla emissione della voce, sulla coralità, quale canone e regola del coro polifonico, di cui con facilità governa e indirizza le sonorità, la duttilità, il dominio, la signoria delle emozioni e lo spurgo da quegli eccessi ossidanti che tanto spesso inquinano e occludono la circolazione corale, sia dinamica, sia espressiva. Ma dopo avere appena accennato, sorvolando, a tale radicale (ab imis) funzione igienica capace di consacrare la formazione di un coro polifonico o di rinnovarla energicamente, resta insoluto il problema della interpretazione di Palestrina, la scelta del «tactus», della sonorità, ma soprattutto l'indirizzo della moralità e le decisioni sulla sua natura.

Nell'arco della sua vita, Palestrina ha vissuto tutte le tragedie e le esaltazioni del suo secolo. È straordinario che, pur frequentando la stessa basilica, lo stesso soglio, non ci sia traccia di una influenza, di un brivido, di una sola battuta michelangiolesca.

Resta comunque la certezza, visibile nell'opera di entrambi, della elezione di una energia comune indirizzata alle passioni dell'anima, alla loro dialettica, alla loro evoluzione. In poche parole, la immagine di un Palestrina disertore, disinteressato al fervore estatico e doloroso della Controriforma, deve essere tralasciata e ricomposta con la sua parte di responsabilità e di sventura, come del resto esigevano i fermenti del rinnovamento del «genus» musicale (la vita di P. si estende visibilmente dal sacco di Roma alle innovazioni della Camerata fiorentina). In Palestrina il dissidio spirituale, con i suoi tremiti e turbamenti, si compone e si trasfigura in certi stilemi di cui la ortogonalità, l'angolo di novanta gradi, la sezione aurea, sono gli elementi benemeriti della modalità e del grego-

riano, dal quale P. attinge come un maestro fiammingo del secolo tredicesimo, con la avidità romanica delle origini.

In Michelangelo la angoscia resta insoluta e battente, in una conduzione drammatica di discussione, di controversia, di dibattito, di disputa e di alterco con la propria coscienza, che non trova (non cerca) una soluzione neanche nella Pietà Rondanini, l'opera scolpita impugnando in una mano il mazzuolo e già tenendo nell'altra la mano di Thanatos.

Giuseppe Agostini

La musica per organo dell'800

(Concerto a S. Maria dell'Orto del 29 novembre 1998)

Il panorama della musica di organo nella Italia dell'Ottocento, merita alcune attente considerazioni, dal punto di vista della composizione, della esecuzione e della costruzione degli strumenti. La composizione è attardata dalla corrente, predominante cultura melodrammatica. Alcuni stilemi ritmici e armonici dell'operismo trionfante sono facilmente rintracciabili ma non avviliscono le partiture organistiche perché anche gli strumenti, sulla istigazione della onnipotente orchestra, si adeguano alle esigenze imperanti (belcantismo, virtuosismo vocale e strumentale, imprevedibile doviziosa scienza armonica, qualche concessione alle antiche eleganze contrappuntistiche…) e si trasformano in macchine strepitose, con l'introduzione di numerosi registri nuovi e revisione dei registri più antichi (nell'ordine: Ancie - Flauti e Percussioni - Principali, Ripieni). Infatti nell'Ottocento si compone per l' «Organo moderno». Succede questo che ai registri del positivo classico (Principali, Ripieni separati, Fiffaro e un Flauto in genere di 4' si aggiungono (non si sostituiscono) altri Flauti, da 2', mutazioni di quinta e di terza, Ancie di tutti i tipi: Trombe, Fagotti, Oboi, Corno inglese, Tromboni ai Pedali ecc., e irrompono da protagonisti i registri gambati, di cui il più usato è la Viola per la mano sinistra, cioè ai Bassi.

Quindi il melodramma e la sua grande orchestra influenzano sia la composizione per Organo, sia la costruzione degli strumenti e, quindi anche la esecuzione.

Sarebbe un errore considerare la musica per organo nell'Ottocento come una emanazione in sottordine del Melodramma che, da solo, non può dare una spiegazione convincente della indipendente dottrina organistica. Se la forma musicale si adegua, o si fa ispirare e sedurre dalla smagliante civiltà dell'opera, rimane chiara la autonomia morale e stilistica dell'organo, soprattutto per la sua destinazione di strumento

consacrato al culto. Diciamo che, nel rigore e nella austerità del culto, i compositori e esecutori hanno immesso un principio di emancipazione, di affrancamento dal consueto, integrale sussiego polifonico che, nella musica profana, era stato già avviato alla fine del Cinquecento.

La melodia si prende le sue rivincite sugli scabrosi pronunciamenti del Contrappunto e della Fuga, che, tanto, in Italia non erano mai stati presi troppo sul serio. Comunque un confronto tra un Ricercare per la Epistola di Frescobaldi e il corrispondente di Padre Davide o di Morandi segna una bella distanza, se non altro come liberazione o divagazione o divertimento dai modelli tremendi.

Cosa accadeva nel resto d'Europa? Guardiamo, per esempio, Mendelssohn in Germania: sulla scorta di una infatuazione per J.S. Bach, compone Preludi, Fughe e Sonate che, a parte i segnali e i lampi romantici, non aggiungono nulla alla storia dell'organo e ancora nulla al ciclo di evoluzione segnato, con implacabile perfezione, dal genio di Bach.

In Italia gli splendori del grande stile delle grandi città dei grandi teatri entrano nelle chiese, non come luoghi di culto ma sedi di massima partecipazione e condensazione della vita sociale. Oggi è difficile capirlo: tutto quello che nel mondo succede di alto e di nuovo viene offerto, senza indugio, al momento di massima concentrazione sociale, nel momento comune del raccoglimento, della coesione, della conversione.

E non è un caso che i migliori organi «moderni» fossero installati non nelle grandi città ma nei piccoli paesi.

A Roma, città delle grandi devastazioni, dove persino gli organi di Frescobaldi furono «derisi» (è la parola) e fatti a pezzi, sussiste il meraviglioso organo di S. Maria dell'Orto, segno di una cultura veramente di «sinistra», che parte dal popolo e arriva al popolo con la mediazione della Venerabile Arciconfraternita dei Pollaroli, Pizzicaroli, Vermicellari, Verdurieri ecc., voce oracolare, sintesi e contaminazione della civiltà del ventre e del talamo spirituale, episodio di accorta,

strepitosa etica della Romanità, trippa e giaculatorie, coda di manzo e indulgenze, tutto alla vaccinara.

Sulla guida di Roma del Touring, di questo organo che risplende sulla sua cantoria come il sole di Bath, neanche una parola di riferimento, neanche nella VIII edizione del 1993.

Come un grande Leviatano nel suo oceano boreale, l'organo «Pantanella» dell'Orto naviga nella sua solitudine di protagonista della mitologia organistica romana.

G. Ag.

L'organo di Ceccano

Franco Maria Saraceni

(Cantata sulla tomba al Verano del 2 novembre1998)

IL MAESTRO SARACENI HA SAPUTO DISTINGUERE FRA LA VITA DISADORNA DI UN UOMO SENZA MUSICA E LA GAIA SCIENZA DI CHI, A OGNI PASSO IMPORTANTE, PUÒ CONTARE SULLA CONSOLAZIONE, SULLA PROFEZIA DELLA MUSICA. DI ESSA, IN QUANTO PARTE O DOTTRINA MENO FREQUENTATA, LA POLIFONIA FU DA LUI ELETTA COME MAESTRA NELLA VITA DI UN UOMO.

A TALE VITA, PER UNA TIRANNICA MISSIONE, ASSOGGETTÒ GLI ALTRI, IMPIETOSO ANCHE CON SE STESSO, SE NON QUANDO, DIALOGANDO CON LA PROPRIA SOLITUDINE, NON ACCERTAVA LA AFFINITÀ FRA LA TRASPARENZA DELLO STILE MUSICALE E LA MISTERIOSA RIFRAZIONE DI TOPAZIO DI UNA RICOLMA BOTTIGLIA DI VINO ROMANO.

IN QUESTO ERA GIÀ NATO PIÙ GRANDE DEGLI ALTRI – E QUASI ASSISTITO DA UN PRINCIPIO DI IMMORTALITÀ.

INFATTI, AFFIDATO SOLTANTO AL PRESTIGIO DEL SUO NOME COSÌ COME I FIORI SI PROPAGANO DA UN ALBERO ALL'ALTRO SULLA TENERA TRAMA DI UNA GHIRLANDA DI FOGLIE, PERVIENE ALLA NOSTRA COSCIENZA IL MESSAGGIO CHE, NEL SUO NOME DI UOMO REMOTO E SCONOSCIUTO, NOI ABBIAMO ESPORTATO IN MOLTE PARTI DEL MONDO.

COME LUI, MERCANTI, PIRATI, BUCANIERI E VENDITORI ALL'INCANTO, PERIPATETICI DELLO SMERCIO E DELLA INCETTA DEL BENE CULTURALE.

E QUINDI PER QUESTO SEGNATI O SFREGIATI DA UN COMUNE SIGILLO DI FRATERNITÀ.

Fernando Germani

(Concerto in memoria del 29 aprile 1999 alla Sapienza)

Questo è il momento del trapasso di Amadeus, Theophilus, Gottlieb,[*] il fratello geniale che nel nome, latino, greco, tedesco, come prefisso o suffisso porta il mistero dell'amore.

Ma è, stasera, il momento selezionato per introdurre, brevemente, solennemente, l'immagine austera e sorridente di Fernando Germani, il principe degli organisti.

Non sarà biasimata l'indifferenza intorno alla sua scomparsa, che, alla pari di un fenomeno siderale, appare oggi quale il rapimento di Romolo o di Elia sul carro di fuoco.

Orfeo solitario e schivo, Germani si condensa davanti a noi con il suo puro, estremo valore di simbolo: la fantasia lo immagina portatore della antica fiamma del mito, del mito organistico o della mitica letteratura per organo.

Sappiamo che il «Mythos» fu contrapposto al «Logos», a suo sfavore: infatti il mito come sinonimo di fantasia o di concetto astratto fu contrapposto al Logos, come sede dell'argomento e della ragione.

L'errore nell'impostazione di questa antitesi è stato già dimostrato, negli anni recenti, all'apparizione di un criterio di emancipazione del mito, proposto con successo dal mirabile libro di Roberto Galasso, intitolato alle nozze di Cadmio e di Armonia.

Un richiamo ad alta voce è stato pure tentato da Ferruccio Busoni, espresso nella sua tesi delle trascrizioni e nel dettato eroico della Fantasia Contrappuntistica, tentativo sfortunato proprio perché, nella idolatria del messaggio bachiano, si era insinuato un principio allusivo e tendenzioso.

---

[*] Il riferimento è a Paolo Cavalcanti, musicista ben conosciuto dal Coro e già allievo del Maestro, che in quei giorni era deceduto in incidente di viaggio.

In Germani si è sperimentata una mitologia dell'organo nella integrità e diversità della sua letteratura, intesa come scrittura musicale, come progettazione degli strumenti a canne e come magistero.

Nemico giurato della intransigenza, della ostentazione, dell'esibizionismo, fu severissimo soltanto con se stesso, impietoso ed esigente, al punto da aspettarsi anche dagli allievi lo stesso grado di rigore morale. Una categoria di amore, proposto senza altra seduzione che non fosse ispirata a un canone di vita musicale tanto somigliante a uno stato di monachesimo, serio e giubilante della sua economia spirituale, non può proporsi in genere come un diffuso, rassicurante sistema di vita. Anche coloro che hanno onorato il richiamo di tale vocazione, sapendo che amare non è un merito e che non amare è un delitto, passano molti momenti della vita a interrogarsi sulla propria responsabilità.

Infatti i portatori di mito sono sempre, che lo vagliano o no, motivo di contraddizione.

Il mito può essere ignorato ma, vivente sotto le nuvole selvagge della storia, risorge e rifiorisce.

Prendiamo il mito della pace, l'utopia delle età dell'oro, dei paradisi perduti. Nell'oscurità della ragione, percorsa da folgori e tuoni, emerge la follia, spietata e grottesca, ignorante del più rudimentale sillogismo della logica, che appronta e scaglia la diaspora, ipocrisia, bestia trionfante, le urla, il sangue e le fiamme a tutela della pace, trasformando la sventura nella oscenità di uno spettacolo, quotidiano e consueto: la figura di Fernando Germani richiama a una logica, vigorosa e prassitelica, di proporzioni armoniose fra l'uomo e il suo destino musicale, alla consonanza, alla concordia, all'eufonia, al convito.

La Messa da Requiem K626

(Concerto in memoria di Fernando Germani del 29 aprile 1999)

«La tua potenza vive nel regno del sole» (Goethe). Allo scadere del 5 dicembre 1791, subito dopo l'affrettata sepoltura dell'Arcangelo, l'amante–amato da Dio (Theofilus, Gottlieb, Amadeus), la storia del «Requiem» inizia con una mistificazione. Costanza, la moglie sventata, ma buona affarista, procura di integrare la partitura interrotta, con lo scopo evidente di consegnare al committente l'opera completa. Joseph Eybler, giovane talento stimato da Mozart, si scoraggia subito e desiste. Franz Xaver Süssmayr, discepolo maldestro e bacchettone, vero esemplare di mediocre volenteroso, accetta dalla vedova l'incarico e completa la partitura. E intanto per piaggeria si perpetua la mistificazione di Costanza. Ma sia chiaro che il «Requiem», come «Die Kunst der Fuge» di Bach, è una gigantesca pagina interrotta a tradimento dalla morte.

Le stuccature di Süssmayr non possono alimentare l'inganno, ancora oggi perpetrato, di allestire l'analisi e l'esecuzione del «Requiem» sulla base della menzogna di Costanza a Von Walsegg. Non sia tolto nulla al discepolo; non venga aggiunto nulla a Mozart.

Oggi si conosce con certezza la paternità nella successione delle parti: Introitus, di Mozart; Kyrie, di M.; Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendac, Recordare, Confutatis, Lacrimosa (otto prime battute): parte vocale–corale e solistica, di M., parte strumentale di Süssmayr; Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, completamente di Süssmayr. Il Lux aeterna, e Cum Sanctis, sono una ripresa dalla prima parte.

Il divario fra l'area mozartiana e le integrazioni dell'allievo zelante (che comunque non va tacciato di presunzione o di pedanteria) sono talmente evidenti da sconsigliare qualunque pretesa di intervento critico. Brahms, severamente, denuncia sommariamente le pretese di un paio di incom-

petenti. Bruno Walther propone «…si provi a eseguire la sola parte strumentale e sarete presto convinti».

La classificazione del profilo esatto dell'opera fa scaturire immediatamente il criterio dell'esecuzione, cioè il metodo e l'impostazione. È subito chiaro che il protagonista è il coro e che quindi tutta la ricerca stilistica passa e, in un certo senso, si esaurisce con il problema della Coralità. Le conseguenze di una tale affermazione sono imprevedibili: per esempio si dovrebbe prevedere un rapporto dinamico più scaltrito fra le due masse sonore, con una concessione di maggiore sonorità, ma non solo, della voce umana fino alla decisione di rovesciare la consueta attrezzatura e piazzare l'orchestra dietro il Coro avanzato. Del resto è quello che succede durante le esecuzioni sulle grandi cantorie: l'orchestra è addossata all'organo e il Coro si condensa in uno spazio più progredito.

Di fronte alle responsabilità morali che la partitura esige, è opportuno emanciparsi dalle sovrastrutture emotive, sentimentali e morbose che continuano a contrarre e lesionare la logica della partitura, e proprio per la differenza della asentimentalità dell'Autore. Fonti di informazione e spettacolo, estranee agli interessi della partitura, hanno per troppo tempo disteso una coltre di scabrosità sulla purezza della musica, distogliendo da quell'esame della semantica mozartiana, che va proclamato come solo documento attendibile.

L'opera è il documento più tremendo e inconfutabile della morte del Maestro, il vero attestato sconsolante e definitivo del suo trapasso, un atto notorio anche dello stato d'animo e delle convinzioni spirituali e stilistiche e, in ultimo, della crisi della personalità e delle sue alterazioni. La concezione del «Requiem» è cattolica e tridentina, patristica e apocalittica, testamentaria ma prima della Volgata, dedicata a una divinità biblica e spietata, di terrore fra i millenni, con emanazioni di una passione primordiale, quelle che si possono concedere al braccio proteso di un Pantocrator nel «pelvis» di un'abside normanna. La salvezza viene pretesa come un'esazione millantata come lo stipendio della carne e del sangue, il pagamen-

to di un tributo alla sofferenza, alla morte, ma anche ai meriti primari della vocazione, del sangue dell'Agnello sugli stipiti delle porte risparmiate dallo Sterminatore. La morte quindi (non la «mors amica» della Loggia Massonica) è l'ingiuria suprema e non un giorno di gloria e di trasfigurazione.

Per l'attuazione di un tale Credo della inesorabilità, M. adopera un mezzo musicale barbarico e revisionista, con il cuore rivolto e ispirato ai cinquecento anni di polifonia. La partitura è arcaica e arcaicizzante, il linguaggio dominante è il Contrappunto, ma anelante e spregiudicato, dedicato alla accelerazione e alla moltiplicazione.

Già l'Introitus è in forma fugata e osservata, ma con impazienze accordali e strumentali sconcertanti e convulse. Il Kyrie precipita e travolge la coscienza con una logica implacabile e nello stesso tempo rivoluzionaria (nel Thema in re minore, i Contralti portano il soggetto in fa minore, tonalità lontanissima e sregolata). Lo spirito che tutto sorpassa e sovrasta quale folgore minacciosa non è quello goethiano del Giovane Werter o quello delle Affinità Elettive ma, suprema proclamazione dei Genio Latino, è piuttosto quello di Jacopo Ortis e delle Ceneri di Invenzione. Al punto che non può essere considerato un caso che M. abbia scritto la sua ultima lettera, apocrifa o no, nelle stessa lingua di Lorenzo da Ponte.

Tutto il Requiem è pervaso dal sangue contrappuntistico con una pressione arteriosa sempre alle soglie dei collasso. E la punta più avanzata appartiene al fugato su «Quam olim Abrahe», nel quale, nella breve successione di una violenza quasi sessuale, si opera la sintesi di cinquecento anni di storia della Musica.

Alla ossessiva concentrazione di pathos (un batticuore, un crepacuore senza alcuna traccia di Ironia) ha contribuito la convinzione di M., più volte ricorrente e documentata, di essere, di essere stato avvelenato. Qualunque sia la verità, è opportuno però prendere in considerazione quegli elementi che possono aver influenzato e modificato l'asse dell'opera.

Il Coro Saraceni, durante un incontro propedeutico allo studio del Requiem, ha preso in considerazione le circostanze della morte di Mozart come elemento tale da aver influenzato potenzialmente la concezione dell'opera e, se non la sua genesi, la sua evoluzione.

Sulla base degli elementi e delle testimonianze fornite dai familiari, dagli allievi, dagli amici, dai sanitari, fino alle indagini di Kerner (Mozarts Krankheiten un sein Tod, 1957) considerati giudizi attendibili, la dott.ssa Flora Rossi, medico, docente e cantore dei Coro Saraceni, escludendo l'avvelenamento, ha espresso la convinzione che il decesso sia stato provocato da insufficienza renale. Il Requiem, come si sa, è stato commissionato. Ma dal momento che Mozart ammette la convinzione di morire per veleno, riconosce anche che non scrive più per un altro (che così viene privato della sua mercede) ma di comporre la sua stessa morte: l'opera commissionata diventa, così, elettiva. E non si tratta della compassione di se stesso, non di una apologia, ma di una revisione e un giudizio su tutta la vita e l'opera precedente. La tecnica usata è quella dell'analisi integrale e razionale, dalle origini del suo cristianesimo controriformista e dalle origini della musica moderna. Così soltanto si può spiegare la potente citazione dei Cantus Firmus, o Tenor, nel «Te decet hymnus», assolutamente unica e prima nella musica mozartiana. Allegoria di immobilità sospesa e imponderabile, solstizio ed equinozio musicale autonomo, senza la più minuta traccia di imitazione di snobismo.

Il destino umano di M. è stato segnato per sempre, e quasi sfigurato, dalla scomparsa della Madre nel 1778.

Se dal padre ha ricevuto un'educazione professionale di prim'ordine, dalla Madre ha appreso, trasfusione o infusione, il «gaudium vitæ» che, derivando dalla pienezza carnale (ma più propriamente ventrale) celebrata con l'amore verso la Donna e la venerazione del Matriarcato, indirizza la vita verso la ricerca della Felicità, l'amore per il Piacere e distingue

l'uomo nella categoria dell'Amatore, opposto e ostile all'Odiatore che riceve la sua forza delegata dal Padre. Si può dire che Lutero fu un grande Odiatore; Mozart un grande Amatore. Identificando la Madre con la Vita, perdendo questa si perde la Madre una seconda volta. Oltre questo pensiero di per sé straziante, la morte di M. è l'esatto contrario delle sue persuasioni e, soprattutto, la più drammatica sconfessione della celestiale tenerezza del Flauto Magico, che intanto andava elevandosi e trionfando come un uragano di luce e di benessere sulla sua sventura. Le Miserie della morte, il corpo umiliato, angelo decaduto, l'Angelo di Dio precipitato dagli altari (e così si può spiegare la defezione alle esequie), la malinconia con il suo ritmo massonico – come misteri di numeri e di solidi geometrici in una incisione di Albrecht Dürer – la disperdizione delle spoglie, sono gli estremi messaggi di una vita allineata alle meraviglie della leggerezza, della leggiadria e di una ispirazione ordinata e tellurica.

E non ci potremo mai capacitare come, avverso una intelligenza sovrana, incomparabile, assegnata alla ricerca e alla inquisizione della Felicità – esempio perenne di escatologia – si sia avventato con ali da sparviero l'oltraggio all'entusiasmo, alla fede vulnerata, alla purezza tradita: l'abuso svergognato, lo scandalo spudorato contro il più innocente Avventuriero del pensiero occidentale.

G.A.

Paolo Cavalcanti

(Concerto in memoria del 13 maggio 1999 alla Sapienza)

QUANDO, NON NIGRÆ MORTIS COGITATIONES, SED FLORES MULTI ET RAPIDI SILVANI VOLUCRES, ET OBSCURA MULTIPLEX SUB UNDIS VITALIS VITA, CIRCA ET UNDIQUE IAM ADSINT, PAULUM SYMPOSIO VOCAMUS, DUM FORTITER HILARITER, NOS QUOQUE ARCADIAM OPPETIMUS.

NON MORS VITUPERANDA SED EXORNANDA VITA SERMO PATRIUS; LINGUA LOCUPLES OPTATISSIMA, LATINA VERBA SUCCURRUNT, QUIBUS UTI PAULUS MAGNOPERE CUPIDUS FUERAT.

ET RES MULTAS, MULTAS RES CIRCA NOS ADMITTIMUS, ITA UT ABSCONDITUS AMICUS DELECTETUR: ID EST CIMBALA, LIBROS, TABULAS PICTAS, VOCES PLURIMAS ATQUE UNISONANTES, OBELISCOS URBIS IMAGINES, SIMULACRA, CARMINA, RES ABSTRACTAS.

TALIS SONITUS ATQUE INTERMISSÆ ET QUASI PENSILES VOCES, EIUS HEU FRACTÆ VITÆ SUBSTANTIAM AFFERUNT, AMOREM FERENTES ET HOMINUM LACRIMAS, RERUMQUE LACRIMAS, ET INTER LACRIMAS RISUS, SICUT NOCTURNA LUMINA.

«Lectiones Saracenæ»

(In occasione del concerto agli Orti Sallustiani,
Roma, 2 giugno 2000)

Il concerto al Ninfeo Sallustiano, favorito e mediato da Stefania Pambianchi, a causa della sua bellezza merita un commento.

Intanto va annotato, con pietruzze bianche, che la risposta corale, in giorno feriale e in ora stravagante, è stata decorosa per numero, per puntualità, per efficienza.

Ammetto di non avere afferrato che il luogo del concerto era il luogo stesso di cui veniva celebrato il restauro: il ninfeo–odeon repubblicano. Ma senza disappunto, ho annotato questa circostanza fra quelle che innalzano la vita dalle mediocrità cibernetiche a pellegrinaggio delle meraviglie.

Simili, ogni volta, agli avventurosi che, marciando fra i Diecimila di Senofonte, in vista del Mar Nero di Trapezunta, lanciano quel grido che ancora non si spegne «il Mare», ma anche «la Terra», «il Fuoco», «la Luce», ovvero «il Coro Saraceni».

Per capire la commozione evocata dal ninfeo sallustiano occorre qualche digressione, ma chiamiamola pure associazione.

Fra Otto e Novecento, in Russia, Mereskowsky pubblica la sua Trilogia – la morte degli Dei, la rinascita degli Dei, l'Anticristo – segnando il passo di fronte a tutto quello che, nazione o coscienza individuale, durante il secolo sarebbe scomparso con violenza illacrimata. Così gli Dei disertarono l'uomo, imbucandosi nei penetrali minacciosi delle rovine delle città distrutte.

In questi giorni Roberto Calasso è lettore nelle Università inglesi di un ciclo intitolato «Il ritorno degli Dei», pubblicato sul Corriere della Sera.

Notate bene: il sinedrio degli archeologi, di cui la prolusione è stata anche la introduzione del nostro concerto, ha

stabilito la morte degli Dei antichi, con il metodo della commemorazione, prova di indiscutibili esequie avvenute. E mentre, appunto, gli intervenuti si disperdevano, come si fa alla fine dei funerali, il Coro Saraceni ha preso posto al loro posto.

In una sala che, a ogni brano, andava di nuovo riempiendosi di gente sbalordita dagli accenti musicali, il nostro coro ha riportato gli Dei, in una acustica che – allo stesso tempo – nutriva la buona emissione di voce e la buona emissione del sentimento pervenuto, come vi ricordate, ai vapori inebrianti del pathos.

Ognuno si diverta, e si eserciti ai pronostici e alle allegorie. Io ho visto chiaramente il Coro come Musa Indomita cogliere selvaggiamente frutti selvatici – l'onore della Terra – le mani come cornucopie, il viso e i capelli fra fiori e frutti a mazzi e fasci, inciampando nei meloni, i grappoli senza fine, frutti associati che – vivendo o morendo – affermano comunque un messaggio di coralità.

C'era tutto: la Musica, l'Ordine architettonico, la rovina redenta, la concentrazione in un solo punto, la tavola imbandita sotto gli alberi, la scienza del diritto al Piacere, la adesione e perfusione di quelle virtù della civiltà umana che giustamente è stata chiamata Umanesimo.

Non altro.

Dal cuore di uno al cuore di tutti.

Joseph Cantor

EPTACHORDON

(Concerto a Santa Prassede dell' 8 luglio 2000)

A due passi dalla basilica maggiore liberiana, Santa Prassede è basilica tanto appartata e dimessa da non essere contraddistinta nemmeno da una facciata, caso unico a Roma.

Ma nessun luogo sacro, a Roma, è capace di rappresentare la fede come itinerario quanto la itinerante architettura della basilica ascosa all'ombra di Santa Maria Maggiore.

Il protiro, quasi inosservato tra le facciate di case di laica abitazione, introduce al tenebroso ambulacro delle rampe di scale coperte a volta: esse adducono, in salita, all'ambiente quadrato, già porticato, che è il vero «impluvium» della sacra domus, con piccola facciata arcaica, di fuori invisibile, e il portale di Carlo Borromeo, il più puro e misurato manierismo conciliare, nelle proporzioni angeliche e penitenziali.

Ma oltre il portale che, come tutte le barriere o tutti i varchi, fa fremere ed esasperare la immaginazione e la speranza, si dilata la vasta aula della chiesa, incoronata e gemmata dai mosaici di Pasquale Primo, di cui l'acrostico, come un nodo gordiano, appare in alto ed è l'enigma della Sfinge per l'ingegnoso Edipo di passaggio.

Qui spazio, volume, luce e Hortus Paradisi, qui gli organi e gli incensi e il sangue dei Martiri raccolto dalle stillanti mani di Prassede, qui la Colonna della Flagellazione e il rapimento dei quadri e degli affreschi, e qui soprattutto i vasti lacunari musivi che, per essere stati progettati durante la vita e nello stile di Carlo di Francia, sono detti «carolingi», allo stesso modo delle «Chansons de geste» di Rolando.

Al culmine del pellegrinaggio che, prendendo le mosse dal lontano protiro, attraverso la scalea nel suo uterino crepuscolo, l'impluvium, il portale, la beatitudine dell'arca santa della chiesa finalmente perviene alla trasfigurata celsitudine dell'altare maggiore, si trova una Idea Morte e Trasfigurazione

così evidente da suggerire il proposito di un viaggio di iniziazione e di catarsi.

Il Saraceno, devoto di se stesso, accede e procede nel proposito di percorrere il suo pellegrinaggio giubilare; il Saraceno avveduto trasforma Santa Prassede in una città dell'anima e, con sette piccoli contrafforti musicali, sostituisce vantaggiosamente la più elaborata e laboriosa Visita alle Sette Chiese.

Con quale animo, viene esortato dalla memoria di Carlo Borromeo. Oltre la fulgida opera musiva, la presenza di Carlo ha illustrato la basilica con il casto atticismo di alcune opere, ispirate dal Concilio Tridentino. Fra queste i due coretti, alti tra i mosaici dell'arco trionfale, due piccoli troni eterei per due anime appassionate. Così anche alla Cappella Capizucchi di Campitelli, le due piramidi funerarie sono anime uguali e contrapposte, come rivelazione dell'amore che si contempla senza lambirsi.

Austerità e fervore e incalzante speranza. E l'ambizione di ornarsi per la festa della vita.

Somigliare a uno «Studiolo» rinascimentale, i cassetti segreti stipati di sardoniche e lapislazzuli, gemme incise raccolte fra i libri, frammenti di piccoli strigili di bronzo trovati insieme a monete greche d'argento, nella terra arata di Veio, così come ancora si raccolgono statuine degli dei e degli Antichi tra gli ulivi greci di Tanagra, quadreria e oggetti musicali a corda e a vento, messaggi e oracoli insolubili, tutta la divina paccottiglia che faceva impazzire G. Bellori e Leonardo Agostini. Così trasfigurato il Saraceno ispirato si avvicina agli Alti Luoghi, ascende l'altare maggiore di S. Prassede e intona il Magnificat di Monteverdi.

Su Beatrice Cenci

(Cantata a S. Pietro in Montorio nel 401° della morte)

Roma, 29 settembre 2000

Ai miei amici, gli Arcadi Gianicolensi

A San Pietro in Montorio (Mons Aurei) il 10 settembre passato, nel luogo stesso della fondazione del tempio di Giano, la commemorazione della «giustizia» – o della passione – di Beatrice Cenci, avanzava ancora una volta la tesi della duplicità, o della ambiguità, simboleggiata – ab antiquo – dal bifrontismo di Giano.

Beatrice colpevole o innocente?

Si potrebbe dire colpevole e innocente, la stessa occasione di doppia verità che si rintraccia nella storia sanguinosa di giustizia. E la giurisprudenza biblica, assai parziale, decreta che la liberazione dal tiranno ha il sopravvento sullo «scelus».

La sommaria, e nevrotica, giustizia aldobrandina – o, per disprezzo, aldobrandesca – non poteva concedere l'assoluzione del parricidio nel momento in cui assimilava la paternità offesa con la dignità del Pontefice, padre della cristianità.

Così come Oscar Wilde non avrebbe dovuto sperare nella condanna di Lord Queensberry (padre dell'amato Lord Douglas) in quanto «mai» la giustizia vittoriana avrebbe decretato la colpa di un padre o, per estensione, il fallimento del paternalismo britannico.

E vale anche la pena di notare che il caso Cenci, nel 1599, poco dopo le scellerate fiamme di Giordano Bruno, è stato soltanto una piccola storia locale o dialettale, riservata alla plebe romana, dal momento che l'aristocrazia se n'era infischiata. E così anche per Giordano Bruno, che pure era stato lettore nelle università d'Inghilterra con l'alto clamore del suo heroico furore.

Al contrario del caso «Rocco Barnabei», super–agitato all'estero e praticamente ignorato in patria, il caso di Beatrice fu totalmente trascurato fuori dai confini del patrimonio.

Penso, per esempio, al disinteresse di John Webster il quale, negli stessi anni, scriveva le celebrate tragedie «italiane» della principessa di Amalfi e di Vittoria Accoramboni, segno evidente che la fama di Beatrice non si era distaccata dallo stato pontificio.

Resta, e andrebbe anche spiegato, la commozione ancora ricorrente sulla sventura della giovinezza di Beatrice. In luogo di una commemorazione, potrei suggerire di istruire un nuovo processo, contestando e contrastando l'antica ferocia papale.

Ma una spiegazione esiste nell'ultima lettera al confessore: Beatrice denuncia la sua desolata solitudine.

La percezione della sua solitudine fa affiorare la pietà e la meravigliosa cortesia con la quale un gruppo di amici ha portato sul monte d'oro ritratto, festoni di castagno, palpito dei cuori e l'onore della musica.

Beatrice stava con noi. Cantava con i soprani.

Era vestita di bianco.

Agostini

Indice

Prologo 3

Musiche per organo 7
Girolamo Frescobaldi: FIORI MUSICALI 7
Domenico Zipoli: Il primo libro delle intavolature per organo .. 8

W. A. MOZART 11
La musica di Mozart 11
I Vespræ Solemnes de Confessore 13
La Nostra Interpretazione 15

De «Coro Saraceni» 17

Il vespro come anomalia nell'opera di Claudio Monteverdi 21

Fortune del Temperamento 24
L'organo di All Saints 24
«Les Consolations» di Liszt 27

Musica in Ænigmate 30

Moralità dell'organo «Catarinozzi» di S. Giovanni di Ceccano .. 32

Gerolamo Frescobaldi, o della musica copernicana 34

Chiral Polyphonic Music 37

Il concerto per clarinetto K622 38

Claudio Monteverdi 40
La poesia del secolo XVI nella musica di Monteverdi 40
I Madrigali di Monteverdi e «Il Combattimento» 41

Discrepanza tra testo e musica in Monteverdi 45

Hortus Musicus Virescens 47

Lorenzo Perosi 49

MISSA BREVIS KV259 In Do Maggiore 52

Pro Aquis Pro Silvis 53

PATHOS e RATIO nello Stile Osservato di Wolfgang Amadeus Mozart 56

Àntico–Pòstico 59
Anacronismo nella Musica Sacra 59

Franz Schubert - Messa in sol maggiore D. 167 60
L'Arte della Fuga 63
In memoria di Giampiero Ballanti 67
In memoria del giovane Lorenzo 68
J. S. Bach, F. Mendelssohn: Affinità Elettive 69
Lettera a Manuela 71
Dolor et Gaudium 73
Alessandro Scarlatti - Stabat Mater 73
Giovan Battista Pergolesi - Stabat Mater 74
Antonio Vivaldi - Magnificat RV 610 74
I Concerti per molti cembali 76
Ars Moriendi 78
LAUS ORGANI 80
Cantica, Carmina vetustatis 82
Lettera a Paola 85
Præsertim ad sidera 88
La musica per organo dell'800 91
Franco Maria Saraceni 94
Fernando Germani 95
La Messa da Requiem K626 97
Paolo Cavalcanti 102
«Lectiones Saracenæ» 103
EPTACHORDON 105
Su Beatrice Cenci 107
Indice 109