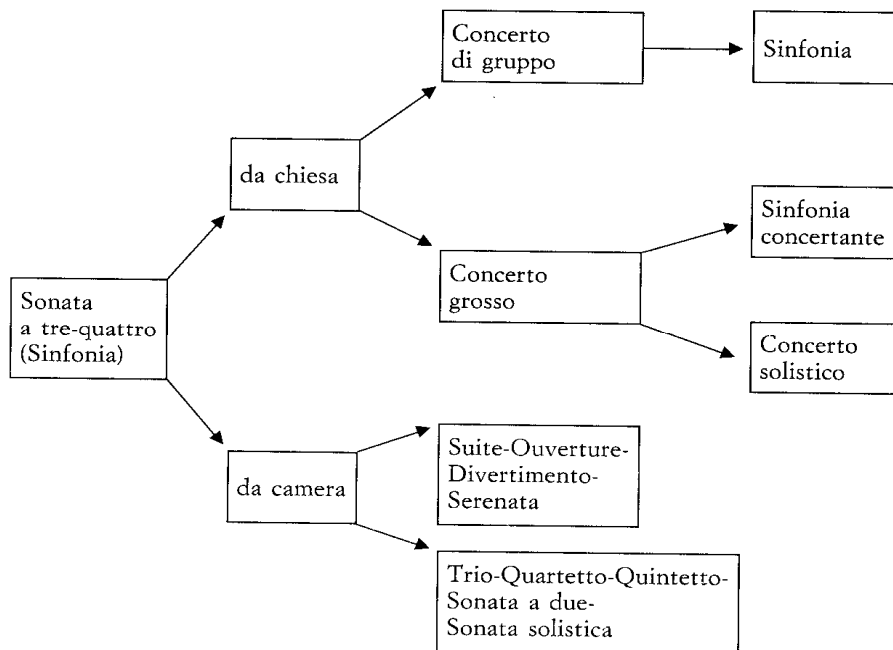


Storia e guida all'ascolto della musica

Lezione di martedì 14 gennaio 2014

Introduzione al concetto di "barocco"

Brani e testi



La sonata a tre

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Trio sonata op. 2 n. 1

Andante, Allegro, Largo, Allegro

Trio sonata op. 5 n. 3

Andante larghetto, Allegro, Sarabande, Allemande, Rondeau, Gavotte

La sonata solistica

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sonata per violino solo n. 1 BWV 1001

Adagio, Fuga, Siciliana, Presto

Partita per violino solo n. 1 BWV 1002

Allemande, Double, Corrente, Double, Sarabande, Double, Tempo di Borea, Double

Il concerto grosso

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Concerto Brandeburghese n. 2 in fa maggiore BWV 1047

Allegro, Adagio, Allegro

Il concerto di gruppo

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Concerto in sol maggiore RV 151, "Alla rustica"

Presto, Adagio, Allegro

Il concerto solistico

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Concerto in re maggiore per tromba, archi e continuo
Adagio, Allegro, Grave, Allegro

Suite e ouverture

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Ouverture (Suite) in do maggiore

Ouverture, Harlequinade, Espagniol (sic), Bourrée en trompette, Sommeille, Rondeau, Menuet I/II, Gigue

L'imitazione della natura

François Couperin (1668-1733)

Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli

Corelli au piéd du Parnasse prie les Muses de le Recevoir parmi elles.

Corelli charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse, en marque sa joye. Il continuë avec ceux qui l'accompagnent.

Corelli buvant à la Source D'hypocrêne sa Troupe continuë.

Entouzasme de Corelli causé par les eaux D'hypocrêne.

Corelli après son Entouzasme s'endort; et sa Troupe jouë le sommeil suivant.

Les Muses reveillent Corelli, Et le placent auprès D'Apollon.

Remerciment de Corelli.

Recitativo e aria col da capo

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Dall'opera «Orlando»

Mira, e prendi l'esempio (Recitativo secco) – Zoroastro

Lascia amor (Aria col da capo) – Zoroastro

Dall'opera «Orlando», Atto I

Libretto di autore ignoto tratto da Ludovico Ariosto e Carlo Sigismondo Capeci

Zoroastro

Mira, e prendi l'esempio;

né appender voti che di gloria al tempio.

Lascia Amore e siegui Marte!

Va', combatti per la gloria.

Sol oblio quel ti comparte,

questo sol bella memoria.

Johann Joachim Quantz

Johann Joachim Quantz (1697-1773), principalmente attivo a Dresda e a Berlino ma ripetutamente presente nelle principali città europee, flautista di sommo valore e compositore fecondo (per Federico II di Prussia che fu suo allievo scrisse circa 300 concerti per flauto e archi e circa 200 sonate per flauto e basso continuo), pubblicò a Berlino nel 1752 l'importante "Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen", subito uscito presso il medesimo editore (J. F. Voss) anche in francese con il titolo "Essai d'une Méthode pour apprendre à jouer de la Flûte Traversière". L'ultimo capitolo (il XVIII) reca la pretenziosa intestazione: «Come si fa a giudicare un musicista e una musica», ed è un'interessante rassegna della musica contemporanea, con qualche arrischiata considerazione sulla musica del passato. Numerose pagine il Quantz dedica alla musica italiana, guardando particolarmente a «due famosi musicisti lombardi», che egli non nomina ma che si possono identificare in Vivaldi (ma l'autore lo dice ancora vivente quando il "prete rosso" era morto da undici anni) e in Tartini. Proseguendo nel discorso, il Quantz osserva e giudica il comportamento e la prassi esecutiva degli italiani e dei francesi, notando le differenze nel "gusto" e chiude poi il saggio (che conta complessivamente 89 paragrafi) con considerazioni sullo stile tedesco.

§ 61. - Si constata anche che gli odierni violinisti italiani eseguono quasi tutti secondo un unico gusto, per la qual cosa essi non si discostano dalla migliore maniera dei loro predecessori. Il colpo d'arco che su questo strumento, come il colpo di lingua sugli strumenti a fiato, deve imprimere vivacità e slancio all'espressione musicale, risolto spesso serve ad essi, come le insuffiazioni in una musette, soltanto per far risuonare lo strumento alla maniera di una lira. Essi cercano la maggior bellezza là ove non si trova, specialmente nel registro più acuto, al limite della tastiera, si arrampicano verso l'alto come i sonnambuli sui tetti, e trascurano il bello vero, dal momento che privano lo strumento

in gran parte della sua gravità ed eleganza, quale le corde grosse sono capaci a produrre. Essi eseguono l'Adagio in maniera troppo ardimentosa e l'Allegro in maniera troppo indolente. Ritengono nell'Allegro di fare qualcosa di singolare, eseguendo con un unico colpo d'arco una certa quantità di note. Eseguono i trilli o in modo troppo rapido e vibrante o persino sulla Terza, cosa che considerano un errore se sono i cantanti a farlo. In una parola, la loro interpretazione e il loro stile esecutivo è siffatto che sembrerebbe che essi vogliono imitare un abile violinista del tempo passato per farsi beffe di lui. E gli ascoltatori dotati di buon gusto devono sovente fare ogni sforzo per soffocare il riso che ne consegue. Quando dunque dei violinisti italiani alla nuova moda devono essere assunti in un'orchestra come "ripienisti", essi finiscono generalmente per provocare più danni che vantaggi.

Si potrebbero portare ad esempio alcune celebri orchestre, fra i cui membri figurano degli Italiani. Quando vi si nota, contrariamente al costume, qualche cosa di disordinato o una certa disuguaglianza nella espressione, ciò deriva generalmente da un italiano che suona senza occhi e senza orecchie. Se poi una buona orchestra ha la disgrazia di essere guidata da un italiano, quale l'ho io ora descritto, si può essere ben certi che essa perderà del tutto il suo passato splendore. Fortunata è dunque l'orchestra che ne rimane esente. E tuttavia sorprendente che strumentisti italiani di tal fatta trovino sovente approvazione e protezione fra gli esperti di musica dai quali si potrebbe come minimo presumere, poiché si tratta di artisti il cui giudizio e il cui gusto è genuino, per poter approvare una sì bizzarra maniera di suonare e trovarvi effettivamente piacere, che siano valutati oltre il lecito. Ciò accade sovente soltanto per finzione o per chi sa qualche altra ragione.

§ 73. - Che io sappia non si sono mai eseguite in Italia, né in pubblico né in privato, opere francesi, arie o altri pezzi vocali francesi; e men che meno si sono invitati cantanti francesi. Ma in Francia, quantunque non vi sia una pubblica Opera Italiana, si ascoltano Arie, Concerti, Trio (= sonate a tre), Soli (= sonate a uno strumento e continuo) di autori italiani e si sono fatti venire anche cantanti italiani e li si è mantenuti, come testimoniano fra l'altro il concerto italiano in uso alle Tuileries e diversi nuovi casi. [Il re nella propria cappella ha parecchi cantanti italiani, e Luigi XIV aveva assunto al proprio servizio il famoso Pacchini]*. In Germania da oltre settant'anni si sono avute rappresentazioni tanto di opere francesi come di opere italiane, e ancora da più lungo tempo esecuzioni di altre musiche nell'uno e nell'altro gusto, sia in pubblici concerti sia privatamente, dove di conseguenza ci si è serviti di cantanti italiani e francesi. Ma gli Italiani perfezionano il proprio gusto, mentre i Francesi non hanno progredito d'un passo, sicché da venti o trent'anni a questa parte non si sono più ascoltate in Germania opere francesi, al di fuori dei balletti, né altra musica di quella specie. Tanto le opere quanto le composizioni strumentali scritte nel gusto italiano sono applaudite non soltanto in Germania, ma anche in Spagna, Portogallo, Inghilterra, Polonia e Russia. La maggior parte delle popolazioni europee, ma specialmente quelle di Germania, amano dei francesi lingua, scritti, poesia, costumi, usanze, moda e tutto quanto essi sanno presentare di buono; soltanto la loro musica non è più amata come un tempo, fatta eccezione per alcuni giovani i quali compiono la prima uscita in Francia, vi imparano a suonare uno strumento e ritengono che la musica francese sia più comoda a eseguirsi di quella italiana.

§ 74. - Invero, da una trentina d'anni, specialmente a Parigi, si è voluto mescolare al gusto italiano quello francese. Ma non si sono ancora riscontrati particolari sintomi di buon successo. Nel caso della musica vocale si adduce la scusa che la lingua non è conveniente alla maniera italiana di cantare. Ma forse mancano semplicemente abili compositori e buoni cantanti capaci di prodursi in quei lavori. Con buon successo è già stata scritta della musica nel gusto italiano su parole tedesche e inglesi, che presso i Francesi godono di ancor minore credito; perché questo non dovrebbe accadere con la lingua francese che è così ben voluta? Per dissipare un simile pregiudizio presso i Francesi, si dovrebbe far comporre un'aria da un compositore, che sappia scrivere una bell'aria nello stile italiano, e che sappia intendere la lingua francese al pari di quella italiana, su parole francesi che siano state accomodate alla maniera italiana e quindi farle cantare da un buon cantante italiano che possieda tuttavia una buona pronuncia francese. Ciò potrebbe servire a provare se il difetto stia nella lingua o nell'ignoranza del compositore francese; si verificherà allora se la musica scritta nel gusto italiano non convenga alla lingua francese.

§ 76. - Se infine si vuole caratterizzare in breve la musica nazionale italiana e francese, ciascuna considerata nel verso migliore, e rilevare la differenza di gusto dell'una nei confronti dell'altra, il confronto potrà farsi, secondo il mio modo di vedere, senza pericolo nel modo seguente:

Gli Italiani non pongono limiti nella Composizione e la loro concezione è grandiosa, vivace, espressiva, raffinata, un tantino bizzarra, libera, ardita, temeraria, stravagante, talvolta trascurata nel metro, ma essi sono anche inclini al canto, alle lusinghe, teneri, commoventi e ricchi d'inventiva. Essi scrivono più per i conoscitori che per i dilettanti. I Francesi per la verità nella Composizione, sono vivaci, espressivi, naturali, piacciono al pubblico e sanno accattivarselo, e più degli Italiani si attengono al metro, ma non hanno né profondità né audacia, si pongono troppi limiti, sono schiavi, sempre simili a se stessi, piatti nel modo di pensare, aridi d'inventiva, rinvangano sempre le idee dei loro predecessori e scrivono più per i dilettanti che per gli intenditori.

La maniera italiana di cantare è profonda e artificiosa, toccante e al tempo stesso stupefacente, impegna l'intelligenza musicale, è piacevole, stimolante, espressiva, ricca di gusto e adatta alla recitazione, e induce l'ascoltatore a trascorrere gradevolmente da una passione all'altra. La maniera francese di cantare è più semplice che artificiale, più vicina al parlato che al canto; nell'espressione delle passioni e nella voce, più forzata che naturale; povera in fatto di gusto e di arte scenica e sempre simile a se stessa, rivolta più ai dilettanti che agli intenditori di musica, conveniente più alle chansons à boire che agli airs sérieux, in verità diletta i sensi ma induce all'ozio l'intelletto musicale.

La maniera italiana di suonare è arbitraria, stravagante, artificiosa, oscura, anche troppo spesso temeraria e bizzarra; di difficile esecuzione, consente l'introduzione di molti abbellimenti e comporta una notevole conoscenza dell'armonia, ma desta negli inesperti più meraviglia che piacere. La maniera francese di suonare rende schiavi, è di certo modesta, chiara, netta e pulita nell'espressione, facile da imitare, non profonda né oscura, bensì a tutti intelleggibile e conveniente ai dilettanti; essa non richiede una gran conoscenza dell'armonia poiché gli abbellimenti sono in massima parte prescritti dal compositore stesso, ma offre agli intenditori di musica scarsi motivi di considerazione.

In una parola: la musica italiana concede alquanto libertà, mentre quella francese è piena di restrizioni, di modo che, quando si vuole ottenere un buon effetto, in questa il risultato dipende più dalla composizione che dall'esecuzione, mentre in quell'altra (l'italiana), in misura quasi uguale e in taluni pezzi addirittura in misura maggiore, dipende più dall'esecuzione che dalla composizione.

La maniera italiana di cantare è preferibile alla loro maniera di suonare, e la maniera francese di suonare è preferibile alla loro maniera di cantare. [.1.

§ 78. - Quando si vorrà considerare la musica dei Tedeschi, da oltre un secolo a questa parte, si noterà invero che i Tedeschi da molto tempo hanno progredito alquanto non solo nelle composizioni di precisa concezione armonica, ma anche nell'uso di molti strumenti. Poche tracce s'incontrano, fatta eccezione per alcuni vecchi canti di chiesa, del buon gusto e delle belle melodie, e tuttavia si dovrà rilevare che tanto il loro gusto quanto le loro melodie si sono mantenuti, più a lungo di quanto sia avvenuto presso i popoli vicini, alquanto piatti, aridi, scarni e semplici.

§ 79. - Come ho detto, le composizioni dei tedeschi sono di struttura armonica e ad accordi pieni, ma non hanno carattere melodico né si possono ritenere affascinanti.

Essi cercano più artificiosità che intelleggibilità e la piacevolezza, e scrivono più per la vista che per l'udito.

Gli antichi usavano introdurre nelle composizioni più elaborate, sequele di cadenze in gran quantità e non necessarie al discorso; e intanto si facevano premura di evitare il passaggio da un tono all'altro senza aver prima introdotto l'opportuna cadenza: ma tale schiettezza d'intenti raramente costituiva una sorpresa per l'orecchio.

Manca loro una buona scelta e la connessione dei pensieri.

E risultano pressoché sconosciuti presso di loro l'eccitare e il placare le passioni.

Fraintendimenti di Aristotele: il rapporto fra dialettica e retorica

Ecco, da un'importante comunicazione di Guido Morpurgo-Tagliabue a un congresso su retorica e barocco, alcune considerazioni sui fraintendimenti, nei teorici del Cinquecento, della Retorica di Aristotele.

Col procedere dal Quattro al Cinquecento [...] gli umanisti passarono dall'esaltare il discorso retorico « vestito e armato » (Valla) a deprimerlo come « povero e ignudo », privo di ogni intrinseco argomento, parassita delle altre scienze (Patrizi) o peggio ancora, a esaltano proprio per questo (Speroni). A metà Cinquecento gli apprezzamenti sulla Retorica erano divergenti, ma un'intenzione conclusiva era concorde: di smembrare il complesso della tecnica retorica, quale Aristotele l'aveva composta, e di contrapporre quello che egli aveva riunito. In ciò gli umanisti usarono grande sottigliezza, ed ebbero il merito di ravvivare una problematica ormai spenta; si allontanarono però sempre più da una reale intelligenza di Aristotele.

C'è qualche cosa, infatti, di straordinariamente moderno, per noi, in Aristotele, che il loro platonismo li conduce a disconoscere. Quello che gli Agricola, i Vives, i Ramo, i Patrizi non intendono, è proprio la tesi con cui si apre l'opera di Aristotele: o la retorica è l'antistrophe della dialettica ». Per essi o è tutt'una con la dialettica, o è tutt'altra cosa della dialettica, semplice elocuzione, ornato. In questo modo disconoscono i due motivi per i quali la Retorica aristotelica ha un significato autonomo.

In primo luogo non intendono la ricerca incipiente che vi è contenuta, di una dottrina dei giudizi di valore. [...]

Inoltre non intendono più nemmeno l'altro punto originale della Retorica, storicamente tanto significativo: l'importanza di quel repertorio di argomenti specifici (eide), opinabili (endoxa) o definizioni correnti, di cui sono composti in gran parte il primo e il secondo libro, e che costituisce una specie di patrimonio di esperienze elleniche codificate, il minimo comun denominatore di una civiltà.

Questi due aspetti di incomprendimento erano collegati. Per non tener conto del particolare carattere valutativo di cui è questione nella retorica, gli umanisti hanno trascurato proprio il nerbo della teoria aristotelica: i criteri di opinione, gli *endoxa*. [...] Per il Valla l'oratore assorbiva il dialettico, era un dialettico completo, capace altresì e soprattutto di convincere e dilettere. Per il Ramo bisognerà cercare in poeti e oratori, per apprezzarli, qualche dote logica. Purtroppo, egli lamenta, nel suo tempo nessuno lo fa. [...] Tanto sono inverosimilmente distanti, un Valla come un Ramo, da Aristotele, di fronte al quale essi e tutti gli altri umanisti, pieni di acutezza e fervore, non appaiono che dei pedanti. Aristotele aveva ben avvertito con semplicità che la retorica non è la dialettica, e che l'entimema non è il sillogismo dialettico, e che non bisogna cercarvi rigore logico, tanto vero che « proprio per questo gli incolti riescono meglio dei colti nel parlare alle folle (così dicono i poeti...) »; ora invece si cerca la dialettica dovunque.

La retorica, da disciplina sovrana, maestra della invenzione, della disposizione logica, dell'eloquio (capace di docere, monere, *delectare*) è ridotta alla elocutio e alla *pronunciatio*. Cioè, dei tre libri della retorica aristotelica, è rimasto valido per gli umanisti del Cinquecento soltanto l'ultimo.

E caduta così tutta la trattazione del 1° libro: quel centone di nozioni specifiche (*eide*) assunte in quanto convenzionali (*endoxa*), sulle quali l'argomentatore ha da far fondamento: repertori di definizioni che costituiscono la grammatica del discorso pratico. Del 2° libro è caduta intieramente la tipologia delle situazioni morali. Inoltre l'analisi logica dei *Tópoi nómoi*, ossia delle categorie argomentative, la sintassi del discorso pratico, ora si è confusa con il procedimento teoretico della dialettica. Rimane il III libro, la dottrina della *lexis*, sciolta dai suoi presupposti, dottrina del puro ornato, modo del *delectare*. Il Seicento ne trarrà le conseguenze.

Questa trasformazione della Retorica Aristotelica è ormai decisa a metà del Rinascimento. Uno dei trattatisti della retorica che raggiungono una posizione estrema infatti è Sperone Speroni, un letterato e professore padovano (la patria dell'aristotelismo). Né le sue idee sono quelle di un isolato. E che cosa dichiara Speroni, nel suo Dialogo su la retorica? « Dico l'invenzione e disposizione delle cose essere opera più tosto di prudenti et accorti Liomini, solo il sito delle parole è tutta l'arte oratoria ». Sembra lo stesso pensiero dell'Agricola e del Ramo. Ma ora è considerato non dalla parte del dialettico, ma dalla parte dell'oratore, e con compiacimento. L'oratore procede « non con la causa... si come fanno i filosofi, ma con l'arbitrio, col nuto, e col piacere degli auditori... allettando... per dilettere ». Allettando per dilettere è già un programma.

L'oratore raggiunge tutto il suo compito, mercè la *lectio*, nella *delectatio* « Si può mostrar chiaramente... il perfetto oratore diletta, più che insegnando o movendo, il suo ufficio adempire » Espressione e diletto addirittura si reciprocano. Se l'invenzione presiede al muovere, e la disposizione al docere, l'elocuzione presiede al *delectare*: e come tale è « prima parte dell'eloquenza, quasi suo cuore ». Poiché « avegna che l'elocuzione sia un terzo membro della eloquenza diverso molto dai primi, nondimeno ella è suo membro sì principale che nella stessa elocuzione nuova invenzione e disposizione oratoria si possono annoverare ». In tal modo il diletto assorbe tutto quanto. « Solo il sito delle parole è tutta l'arte oratoria — concludeva lo Speroni — onde vana è la questione del (filettare, del muovere, e dell'insegnare ». In quegli anni un altro umanista di non comune ingegno il Nizolio, imperversava contro Aristotele perché poco dilettevole: « *tanquam tristis et tetricus philosophus... non jocans, neque ludens... sine ulla lectoris delectatione* ». Comprendiamo perciò la reazione del Patrizi, e il suo sdegno platonizzante verso questa facoltà che non è dottrina, coltivata da dotti sorpassati o da cortigiani: « tra qua' maestri si trova ella anche oggidì, e tra cortigiani... e tra quegli uomini che si addimandano galanti ». « Che beato il mondo s'egli non si fossero introdotti tanti ornamenti de' parlar, i quali ci hanno oscurato la scienza delle cose ».

Questo è il risultato singolare dell'estremo umanesimo. La retorica aristotelica, tecne completa, morale, dialettica e stilistica, è stata ridotta a puro eloquio, parola. Perciò rivendicando il valore del pensiero contro la parola i Patrizi, i Vives, i Ramo, si atteggiavano a platonizzanti anti-aristotelici.

Lo Speroni e il Patrizi sono le due voci che possiamo considerare conclusive sulla retorica, quale ormai l'umanesimo ha convenuto di considerarla: arte dell'elocuzione ornata. E se questa interpretazione umanistica ha smarrito completamente il significato originario del pensiero aristotelico, il fatto che proceda da una incomprendimento cresciuta con l'avanzare del Rinascimento, e aggravatasi proprio dopo la stampa dell'opera di Aristotele e successiva all'affermarsi della sua autorità, dice quanto sia significativa. Speroni e Patrizi: il compiacimento per la *lectio* e il suo *delectare*, e l'aspirazione alla dottrina e al suo prodesse, due atteggiamenti che portano alla soddisfazione o all'insoddisfazione verso la retorica. La crisi della retorica coincide così con la crisi culturale del Rinascimento, con la rottura del suo equilibrio, e con l'antagonismo tra due modi di vita, l'edificante e il libertino, il docere e il *delectare*, che la Controriforma ha provocato. Sono le due voci del Cinquecento con le quali si chiude il Rinascimento umanistico e si apre l'età della Controriforma.