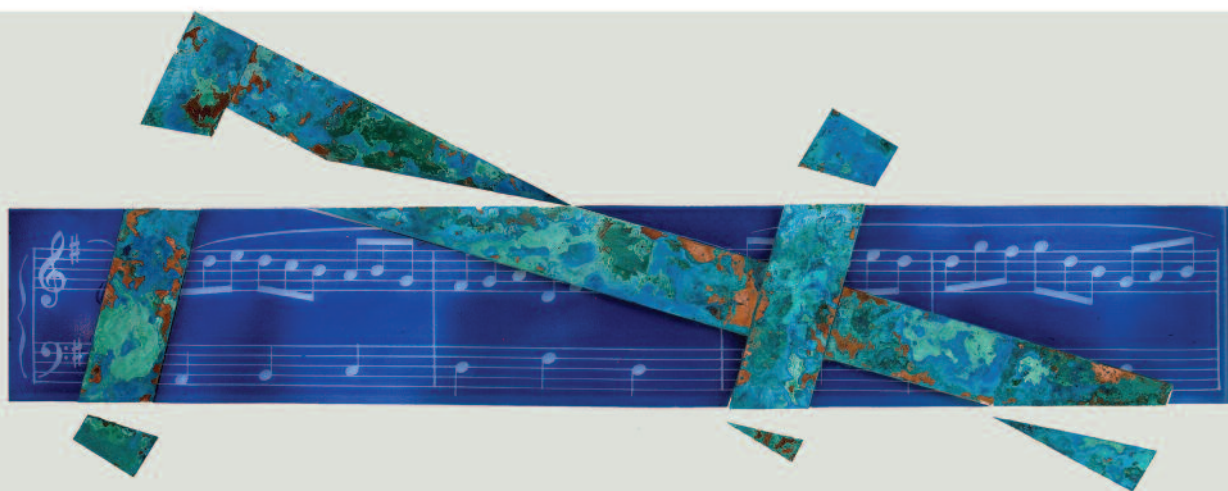


Istituto Superiore di Studi Musicali
"V. Bellini"
CALTANISSETTA

Note Musicali

Trimestrale di studi e cultura musicale



Anno II - n. 1
Gennaio-Marzo 2012

Istituto Superiore di Studi Musicali
"V. Bellini"

CALTANISSETTA

Note Musicali

Trimestrale di studi e cultura musicale



Note musicali

*Trimestrale di studi e cultura musicale
dell'Istituto Superiore
di Studi Musicali "V. Bellini"*

Presidente Consiglio di Amministrazione
Avv. Giuseppe Gaetano Iacona

Direttore dell'Istituto
M° Gaetano Buttigè

Direttore Amministrativo
Dr. Alberto Nicolosi

Direttore Responsabile
Rosa Maria Li Vecchi

Comitato di Redazione
*Lea Maria Teresa Cumbo
Salvatore Ivan Emma
Giuseppe Fagone
Francesco Gallo
Angelo Licalsi
Angelo Palmeri
Raffaello Pilato*

Contatti Comitato di Redazione
vicedirettore@istitutobellini.cl.it

Stampa
*Lussografica - Caltanissetta
giugno 2012*

Autorizzazione Tribunale di Caltanissetta
n. 227 del 27/09/2011

www.istitutobellini.cl.it

Sommario

7. *Retrospektiva sul Novecento Musicale*
Teresa Procaccini
19. *Musica Santa per la Liturgia*
Mons. Giuseppe Liberto
27. *Sardegna, quasi un continente*
Paolo Fresu
41. *Creation?*
François Rossé
45. *La Popular Music*
Franco Liberati
49. *L'ancia per oboe: passione, disciplina e non solo...*
Angelo Palmeri
61. *Mélos*
Angelo Licalsi
67. *Le tesi - La Proprietà intellettuale nelle cappelle musicali del '700*
Riccardo Di Pasquale

IN COPERTINA

“Risonanze” di Stefania Como. La realizzazione del pannello prende l’idea da una soggettiva ed intima ricerca spirituale, assegnando alla musica e a quello che essa rappresenta, una chiave di lettura ad ampio respiro. L’ispirazione prende forma dalle origini del suono e dall’ipotesi che attraverso il suono e il suo riverberarsi nello spazio, inteso come spazio cosmico, sia potuto nascere l’universo. Lo sfasamento può essere percepito dall’osservazione del numero sette, le sette note musicali, la musica che dalle origini arriva sino a noi, esprimendosi in una dimensione “terrena” attraverso l’intuizione e la sensibilità di grandi artisti e di un pubblico ricettivo pronto per ascoltarli. Sullo sfondo del pannello in plexiglass il Corale della cantata n. 147 di J. S. Bach nella trascrizione per pianoforte; l’artista prediligeva una musica ispirata a momenti di “elevazione spirituale”, dove per spirituale si intende quell’aspetto insito nell’uomo che va oltre la religione intesa in senso stretto, ma anzi attraverso una visione più laica ci spinge ad osservare la vita anche nei suoi aspetti trascendenti. Il rame usato riconduce alle origini attraverso l’effetto del magma primordiale, delle sue alterazioni, della chimica, della trasformazione degli elementi e dei passaggi evolutivi che si sono susseguiti dall’origine del suono sino a noi. L’uso del rame evoca anche i materiali usati per fabbricare gli strumenti musicali. L’esplosione dirompente della musica e del suono vengono ulteriormente enfatizzati attraverso lo spaccarsi del numero che come un’onda di vibrazioni e risonanze riconduce al movimento e alla spazialità.

Stefania Como nasce a Torino nel 1968 dove attualmente vive e lavora, la sua formazione e la sua attuale ricerca si configurano sia in campo artistico che educativo, dopo aver conseguito la laurea all’Accademia delle Belle Arti di Torino e l’abilitazione in Counseling educativo e Arte terapia sviluppa progetti con l’arte moderna e contemporanea a carattere relazionale in contesti pedagogici, educativi e riabilitativi, oltre che a portare avanti la sua personale ricerca artistica orientata all’approfondimento della pluralità dei linguaggi con l’intento di far dialogare l’arte con la collettività al fine di costruire una relazione ed uno scambio utile ad entrambi.

“NOTE” PER LA MENTE

“Prendi ad esempio la trovata... quella che voi chiamate così da cento o duecent’anni... perché prima questa categoria non c’era nemmeno, come non c’era il diritto di proprietà musicale o roba simile: la trovata dunque, un affare di tre o quattro battute, non di più. Tutto il resto è elaborazione e diligenza. O forse no?”

Thomas Mann, “Doctor Faustus”

L’interrogativo posto dal misterioso visitatore notturno ad Adrian Leverkühn, protagonista dell’inquieto capolavoro di Mann, è il cuore, per così dire, del “problema”, del rapporto tra “musica pensata e musica percepita”, come direbbe Fubini, cioè il rapporto dialettico che anima l’arte della composizione fin dalle sue origini, indagato con particolare cura da musicisti, musicologi, intellettuali che, quasi un secolo fa, si interrogarono sulle nuove strade intraprese dalla musica del Novecento, secolo che per noi è oggi un passato tanto recente quanto ancora difficile da “leggere” in tutta la sua complessità. Ma non è una novità della musica delle avanguardie del Novecento la divergenza tra l’idea del compositore (ispirazione soprannaturale? sogno? elaborazione matematica?), la sua elaborazione e il modo in cui questa idea viene percepita e compresa dall’ascoltatore poiché mentre la prima è legata alla struttura, e dunque alla natura stessa della musica, l’ultima è frutto di abitudine; è dunque un problema già apparso nel corso dei secoli (le monumentali architetture composte da Bach, certamente diverse da come le aveva originariamente pensate, sono state nonostante tutto per decenni “mute” all’orecchio e al gusto del pubblico, fosse anche di musicisti). D’altro canto, i linguaggi musicali sono in continuo mutamento e l’orecchio, teoricamente, può e deve abituarsi a nuove sonorità (ne era consapevole anche Schoenberg). E dunque, se la composizione è frutto di ispirazione superiore, superiori sono anche gli schemi entro i quali questo percorso viene elaborato e reso concreto fissando i suoni sulla carta ed affidandoli ad un esecutore. Ma se la composizione rispecchia i tempi, la società, il gusto dell’autore (ed anche le sue idee politiche) allora ad innalzarla al rango di arte e spi-

ritualità sono proprio gli schemi “superiori”, che non si limitano all’applicazione di tecniche compositive e calcoli matematici ma sono essi stessi parte dell’ispirazione.

Così la comparsa del sistema tonale prima e la dissoluzione della tonalità poi, le avanguardie viennesi, il recupero delle radici musicali tradizionali, l’innesto e la contaminazione di culture e generi diversi sono ciò che ci lasciamo alle spalle ma nei quali affonda le sue radici, volente o nolente, la musica contemporanea, che oggi ha preso ancora un’altra strada, sotto la spinta della computer music, della globalizzazione dei linguaggi, anche della loro standardizzazione, riuscendo forse a colmare lo iato originario tra musica pensata e musica percepita. Ancora una volta “elaborazione e diligenza” e calcolo, affidato però oggi ai software più sofisticati. Ma la musica composta dall’intelletto umano non finisce qui.

Rosa Maria Li Vecchi

Direttore responsabile “Note Musicali”



Teresa Procaccini

Compositrice

Retrospectiva sul Novecento Musicale

Tradizione, innovazione, avanguardia

Trattare della musica del '900, seppure in una sede prestigiosa come le pagine di questa rivista, può non essere esaustivo con un unico intervento poiché l'argomento si presenta vasto e complesso.

Inoltre, le nuove tecniche compositive, i vari stili e la loro applicazione pratica che sono alla base di gran parte delle musiche composte nel '900, sono alquanto complesse per cui eviterò in questa sede di addentrarmi in particolari tecnico-compositivi ma cercherò di sollecitare l'interesse di coloro che volessero approfondire l'argomento¹. Fatta questa doverosa premessa, è d'obbligo illustrare innanzi tutto l'Italia musicale dei primi decenni del '900 e parlare di un Musicista, Alfredo Casella, che, per la sua formazione culturale e la conoscenza delle nuove tendenze compositive, ha influito in maniera determinante sull'evoluzione della nostra cultura musicale ma anche volgere lo sguardo su quanto avveniva a Parigi e Vienna, capitali rappresentative delle due tendenze stilistiche dominanti nel secolo scorso, rispettivamente il neo-classicismo - di cui Stravinski è considerato l'emblema - e l'Espressionismo, che in Schoenberg ha il suo massimo esponente.

Alfredo Casella, nato a Torino nel 1883 e morto a Roma nel 1947, è stato compositore, pianista, direttore d'orchestra, ideatore e organizzatore di

¹ Una visione completa e molto ben articolata su quest'epoca così particolare per la creatività musicale. si può avere consultando, tra le tante pubblicazioni storico-musicologiche esistenti, il volume di Guido Salvetti «La nascita del Novecento», edito dalla Società Italiana di Musicologia.

eventi finalizzati alla valorizzazione della musica contemporanea, compiendo un'opera imponente d'informazione culturale, scardinando il retaggio ottocentesco dalle fondamenta, favorendo la conoscenza e l'apprendimento di opere dei maggiori compositori europei, rivoluzionando il modo di essere e di sentire delle generazioni più giovani, portandole ad un livello di maturità ed emancipazione culturale inimmaginabile.

Come organizzatore ha iniziative rivoluzionarie per quei tempi creando i mezzi di diffusione dove non esistevano e lottando per sostenerli contro gli avversari di ogni tipo.

Nei primi anni del '900 l'talia continuava ad essere la patria del melodramma, considerato la quasi unica forma d'arte tipicamente italiana destinata a sopravvivere ai fulgori dell'800.

Ai nomi di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi se ne aggiungevano tre altrettanto popolari, Puccini, Mascagni, Giordano ed è sulla loro produzione che faceva perno la vita musicale in Italia.

In molte città si svolgevano infatti regolari stagioni operistiche sempre molto seguite.

Le esecuzioni di musica strumentale erano invece limitate alle città che disponevano di un'orchestra come Torino, Milano, Roma, Firenze, Parma, Napoli, Palermo e i concerti da camera erano appannaggio di un pubblico più colto che preferiva programmi tradizionali, rifiutando nella quasi totalità le musiche nuove.

I propositi di Alfredo Casella che contribuirono a mutare il volto dell'Italia musicale furono quelli di svecchiare e sprovvincializzare la cultura musicale italiana ancorata al solo melodramma, sia riallacciandosi alle forme strumentali del '700 (che videro l'Italia al primo posto in Europa) sia attraverso la diffusione di musiche contemporanee di autori stranieri già noti negli ambienti musicali di Parigi, Vienna e Berlino ma anche ricercare un linguaggio tipicamente italiano che potesse svilupparsi modernamente senza rinunciare alle sue caratteristiche.

Il tentativo di far rifiorire lo strumentalismo in Italia ebbe precursori come Martucci, Sgambati e altri, ma senza grandi risultati, poiché si trovarono ad operare in un periodo in cui il melodramma era fiorentissimo.

Casella invece svolge la sua azione mentre il melodramma si trova in fase discendente.

Si avvertiva il logorio di una forma che nel '900 solo Puccini era riuscito a rendere immortale e la necessità di ricercare nuovi orizzonti musicali che ispirassero i giovani compositori era maggiormente sentita.

Il problema strumentale divenne così indifferibile, fu al primo posto

nell'interesse delle nuove generazioni di musicisti e potè essere affrontato radicalmente anche per la differente formazione culturale di Casella.

Vissuto per quasi 20 anni a Parigi, in un periodo fecondo di sollecitazioni culturali di ogni genere, fu testimone di eventi notevoli in campo musicale, quali l'avvento dell'Impressionismo, le mitiche rappresentazioni dei Balletti russi di Diaghilev, la prima esecuzione della "Sagra della primavera" di Stravinski e del "Pierrot lunaire" di Schonberg.

Conobbe e frequentò famosi compositori, concertisti e scrittori come Debussy, Ravel, Enesco, Rimsky-Korsakov, Dukas, Stravinski, De Falla, Mahler, Cortot, Casals, Thibaut, Ysaie, Saint-Saens, Proust, Daudet, Zola, Cocteau.

Con simili esperienze, rientrato in Italia nel 1915, fu subito considerato un portatore di nuove idee, un campione della Nuova Musica, un riformatore e, pur tra inevitabili dissensi, ebbe ben presto numerosi seguaci. La sua versatilità fu determinante per il successo dell'azione intrapresa, gli consentì di distinguersi da tutti e di rendere operanti i suoi intendimenti attraverso l'opera di esecutore, direttore di musiche classiche e contemporanee, compositore, trascrittore e revisore di capolavori barocchi, classici e romantici, con i suoi numerosi scritti e con l'instancabile attività organizzativa che lo vide fondatore d'importanti istituzioni attive ancora oggi.

Il primo lavoro importante che lo fece conoscere negli ambienti musicali più qualificati fu la "Rapsodia Italia" per orchestra composta a 26 anni.

Con questo lavoro Casella compie il primo serio tentativo di creare uno stile strumentale nazionale e moderno al tempo stesso, realizzando uno degli obbiettivi che più gli stava a cuore.

È da sottolineare che molti giovani compositori europei suoi contemporanei miravano a raggiungere lo stesso risultato.

Un esempio è costituito dallo spagnolo De Falla che, compiuti i suoi studi a Parigi, ritornò in Patria operando per ridare vita alla musica popolare iberica con grandi risultati.

Era quindi di moda il far ricorso al folklore nazionale, cosa che del resto avviene al sorgere delle nuove scuole.

Com'è noto Bartok, Smetana, Sibelius, Grieg, per citarne solo alcuni, hanno costruito il loro stile sulle caratteristiche della musica popolare dei loro Paesi.

Nel 1912 a Berlino ci fu la prima esecuzione del "Pierrot lunaire" di Schonberg eseguito poi anche a Parigi. Con questo lavoro Schoenberg

salì di colpo alla notorietà europea, la sua importanza crebbe enormemente e il suo stile rivoluzionario influenzò tutti i maggiori musicisti contemporanei. Anche due compositori così personali come Ravel e Stravinski ne subirono l'influsso in qualche lavoro.

Ma in Stravinski questo momento durò poco; la sua natura musicale lo portava verso il classicismo e il diatonismo, per cui queste due grandi figure d'artista vennero contrapposte, costituendo due Scuole ben distinte a cui s'attennero tutte le nuove leve.

La rappresentazione della "Sagra della Primavera" di Stravinski a Parigi nel 1913, segnando la fine dell'epoca debussyana, fatta di linee evanescenti, riporta la musica ad una saldezza costruttiva, architettonica essenziale, nella quale il discorso atonale cela un senso della tonalità sempre latente.

Queste caratteristiche furono quelle che legarono Casella al compositore russo, perché erano la base stilistica e formale che egli sentiva propria.

Così nel 1918, dopo altri esperimenti, decise che la dodecafonia era una teoria lontana dal suo spirito di compositore, nel quale era ben radicato il senso tonale.

Nel 1915 Casella rientra in Italia come insegnante al Liceo musicale di S. Cecilia a Roma, chiudendo così il periodo parigino. Il bagaglio di cognizioni e di esperienze culturali acquisite in tutti i settori della musica mondiale era tale, che nessuno in Italia, in quel momento, poteva essergli paragonato.

Altro fattore importante fu lo spirito nazionalistico che lo legò alla Patria lontana e che salvò Casella dal pericolo di francesizzarsi, cosa facilissima per chi era vissuto tanti anni immerso in quella cultura.

Il contatto con Roma, dopo un primo anno idilliaco, non avvenne senza contrasti e vivaci polemiche, ma Casella non si piegò mai a compromessi e continuò a svolgere la sua missione di uomo-guida della cultura musicale contemporanea.

Sono di questi anni due tra le sue più belle composizioni pianistiche: "Pagine di guerra" per pianoforte a 4 mani e "Sonatina op. 28", il primo pezzo composto a Roma.

Il 1916 mise in luce un altro lato della sua versatilità: quello di ideatore e organizzatore di un organismo musicale che potesse valorizzare le musiche nuove dei compositori italiani e dei migliori compositori stranieri.

Un'organizzazione simile già operava con successo in Francia e Casella ne aveva fatto parte sin dalla fondazione.

Cito, in proposito, le sue parole tratte dall'autobiografia "I segreti della giara":

"Uno degli obbiettivi immediati che ero deciso a raggiungere al più presto, era quello della fondazione in Italia di un organismo che fungesse da "cavallo di Troia" in mezzo all'ambiente che era ancora in massima parte così arretrato e provinciale. E pensavo di dare a questo organismo il nome di "Società Nazionale di Musica", a somiglianza di quella francese, della quale ho precedentemente ricordato le alte benemeritenze verso la storia musicale del suo Paese.

Un'altra società col medesimo nome era stata fondata l'anno precedente in Spagna da Manuel De Falla, fiancheggiato dai migliori giovani compositori iberici ed aveva cominciato a svolgere una nobilissima attività.

Accanto a me, altri giovani maestri erano animati da analoghe aspirazioni e dal medesimo desiderio di entrare in lotta al più presto contro il diletterantismo, la mediocrità ed il provincialismo che troppo regnavano allora ancora in Italia.

Questi compagni della prima ora furono Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, G. F. Malipiero, Carlo Perinello, Vittorio Gui e Vincenzo Tommasini.

Dapprima semplici fraterni colloqui, i nostri contatti assunsero poi la forma di riunioni periodiche che si tenevano nel bellissimo palazzo del senatore Tommasini in via Nazionale. Progressivamente, in queste riunioni, si concretò il progetto della istituzione che intendevamo fondare a difesa della giovane musica italiana e, come volevo, si chiamò questa istituzione (a somiglianza di ideali e di scopi, come già dissi, con quella francese) "Società Nazionale di Musica".

Questa Associazione sorgeva con lo scopo di "eseguire le musiche più interessanti dei giovani italiani, ridare alla luce quelle nostre antiche obliate, stampare le nuove composizioni nazionali più interessanti, pubblicare un periodico, ed infine organizzare un sistema di scambi di musiche nuove coi principali Paesi esteri."

Un programma certamente ambizioso per la cui realizzazione occorrevano il coraggio e la fede nelle proprie idee che animavano Casella.

Il progetto si realizzò tra infiniti ostacoli con l'aiuto di pochi amici sicuri e nella prima serie di concerti, inaugurata il 16 marzo 1917, furono eseguite ben 112 composizioni, delle quali 102 di autori italiani.

Avvenimento sconvolgente per l'epoca, che provocò critiche feroci, discussioni, polemiche accesissime.

Le esecuzioni erano sempre accolte da dissensi clamorosi con urla e fischi.

Ciò sta a dimostrare lo stato di arretratezza culturale in cui eravamo.

Nel 1918 l'attività della Società Nazionale di Musica continuò brillantemente, ma fu deciso di cambiarne il nome in Società Italiana di Musica Moderna, affinché fossero ben chiare le finalità dell'Istituzione.

In quell' anno, le composizioni di autori stranieri furono in prevalenza e ciò acuì la lotta che veniva condotta contro Casella e i suoi collaboratori. Ma i semi gettati cominciavano a dare frutti. La coraggiosa fattività caselliana, sin da allora sostenuta da pochi amici fedelissimi, finì con l'averne un largo seguito nei giovani che man mano si affacciavano alla vita artistica.

I seguaci e i collaboratori divennero numerosi e la musica contemporanea cominciava a trovare la sua collocazione nella vita musicale italiana.

A questo punto Casella ritenne utile riprendere la sua attività all'estero per continuare a diffondere la nostra nuova musica. Nella doppia veste di pianista-compositore compì numerose tournées in Europa e negli Stati Uniti, ma la ripresa di questa attività determinò la fine della Società Italiana di Musica Moderna, della quale nessun altro seppe occuparsene con eguale passione e capacità, oltre alla scomparsa della Rivista *Ars Nova* che era stato un nuovo tipo di pubblicazione del genere in Italia.

Nel 1923, a seguito di numerosi colloqui con il compositore G. F. Malipiero, l'unico amico dei primi anni rimasto a condividere i suoi ideali, maturò l'idea di fondare un nuovo organismo di cultura musicale moderna, (simile a quello fondato l'anno prima a Salisburgo da alcuni compositori europei con il nome di SIMC), che facesse conoscere in Italia tutte le esperienze musicali contemporanee, portando le nuove generazioni di musicisti a contatto diretto con il pensiero musicale europeo.

Un fortuito incontro con il poeta Gabriele D'Annunzio fece sì che il progetto si concretizzasse.

Nacque così la Corporazione delle Nuove Musiche che entrò poi a far parte della SIMC come sezione italiana.

L'attività di questo nuovo organismo contribuì largamente alla diffusione della produzione contemporanea.

Vennero per la prima volta in Italia Bartok come pianista e Hindemith con il suo quartetto, oltre a Schoenberg che diresse il suo "Pierrot Lunaire" in una serie di 8 concerti che sollevarono lo scompiglio in tutte le città dove fu eseguito, meno che a Roma; segno che ormai i tempi stavano cambiando.

Altrettanto favorevoli accoglienze ebbero i lavori più significativi dei maggiori compositori europei negli anni di attività della C.D.N.M. che durò 5 anni e s'identificò poi, come già detto, nella sola S.I.M.C. Con questa sigla vennero organizzati 3 Festivals di musica contemporanea a Venezia, Firenze e Siena.

Il successo del Festival del 1925 a Venezia, fece nascere in Casella

l'idea di farne un Festival annuale che ebbe presto notorietà internazionale ed è tuttora operante. Altra sua impresa è la creazione delle "Settimane musicali senesi" con il patrocinio del conte Guido Chigi Saracini, nobile figura di mecenate e fondatore dell'Accademia Musicale Chigiana, dove aveva chiamato Casella ad insegnare pianoforte e direzione d'orchestra sin dalla fondazione.

Le "Settimane musicali senesi", ancora esistenti, nacquero nel 1939 per far conoscere i capolavori del nostro antico patrimonio musicale e diedero grande impulso alla diffusione di Vivaldi nel mondo. A lui fu dedicata la prima "Settimana"; la seconda agli Scarlatti, la terza agli autori veneziani dal XVI al XVIII secolo, la quarta a Pergolesi.

Passando ad analizzare quanto avveniva fuori d'Italia nei primi anni del '900, vediamo che Mahler (1860-1911) e Debussy (1862-1918) sono i primi interpreti della crisi del '900 e, nell'ambito delle città in cui operano: Vienna e Parigi, rappresentano un superamento decisivo del tardo romanticismo e un punto di partenza indiscusso per gli orientamenti musicali successivi.

Dopo lo scalpore suscitato dalla rappresentazione dell'opera "Pelleas et Melisande" di Debussy (che nei 10 anni successivi ebbe più di 100 rappresentazioni), Parigi diviene la più vivace capitale della musica europea di dimensione internazionale e punto d'incontro di musicisti di varia provenienza.

Tra quelli che più hanno influito sul corso della musica del '900 vi è Erik Satie (1866-1925), che si caratterizza per l'apertura verso nuovi linguaggi e crea procedimenti armonici, ritmici e formali arditissimi per l'epoca.

Altro importante evento è l'arrivo a Parigi, nel 1906, dei Balletti russi di Sergej Djaghilev ai quali è legata la rivelazione del giovane Stravinski (1882-1971). La sua "Sagra della primavera" e lo scandalo suscitato alla prima rappresentazione nel 1913, appartengono ormai alla storia della musica.

Durante gli anni '20, sempre a Parigi, si va affermando una tendenza neo-classica che pur condividendo l'anti-romanticismo e l'impiego di stili di varia provenienza, si contrappone al concetto di Avanguardia, ne rifiuta l'impegno politico e l'idealismo anti-mercantilistico, per sostenere invece il recupero del classicismo del '700 in chiave moderna.

Il termine Espressionismo nasce nell'ambito dell'arte figurativa e testimonia un capovolgimento ideologico: scoprire cioè l'idea profonda nascosta dietro le forme della materia e non dare forma materiale

all'idea. Kandiskij è il massimo esponente di questa corrente che vuole abolire nella pittura ogni riferimento ad oggetti naturali.

Su questi presupposti si basa l'Espressionismo di Schoenberg (1874-1951) e della Dodecafonia. Dopo varie esperienze maturate nella pratica compositiva post-romantica dei suoi primi lavori, che erano spesso accolti da forti dissensi, Schoenberg prosegue il suo cammino verso l'espressionismo, di cui il "Pierrot Lunaire" può considerarsi il manifesto, sino a creare un nuovo "metodo per comporre mediante 12 suoni che non stanno in relazione che fra loro", la dodecafonia.

Ciò porta alla dissoluzione dei nessi dialettico-strutturali della musica tradizionale basati sull'idea tematica, riportando il materiale musicale a uno stadio preformale da riorganizzare di volta in volta secondo un determinato schema costruttivo.

Gli allievi più vicini a lui sono Alban Berg (1885-1935), che usa il metodo dodecafonico in modo meno sistematico e punta più sui valori comunicativi ed espressivi, ed Anton Webern (1883-1945), nel quale invece l'uso della dodecafonia è più radicale, al limite dell'esprimibile.

A Berlino, uno dei centri più vivaci della vita musicale tedesca, alcuni compositori e in particolare Paul Hindemith (1895-1963), contrappongono all'estetica romantica il principio della musica come "prodotto d'uso" cioè il recupero di materiali stilistici ed espressivi ripensati in un'ottica deformante. Il Neo-classicismo, sia nella versione stravinskiana che in quella più neo-barocca di Hindemith, sarà la corrente dominante in Europa dalla fine degli anni '20.

L'avvento del nazismo costringe ad emigrare Schonberg, Berg, Webern, Hindemith e molte altre personalità del mondo musicale.

Questo evento segna un impoverimento della vita artistica e culturale con una conseguente lunga stasi delle "avanguardie".

Abbiamo invece un fiorire di pubblicazioni sull'argomento, che daranno origine ai concetti estetici che si affermeranno nel secondo dopoguerra.

Tra i musicologi vanno segnalati Lukacs (che vede nell'Avanguardia un segno della crisi della cultura borghese e la perdita della capacità d'interpretare la realtà) e Adorno (che nell'isolamento dell'Avanguardia e nelle scelte radicali del suo linguaggio vede una via di salvezza, tragica e utopistica, contro il processo di massificazione messo in moto dal capitalismo).

La sua "Filosofia della musica moderna" (1949) si basa sull'idea che nella musica trovino espressione le tensioni della società contemporanea in

cui concorrono elementi del pensiero marxista e della filosofia "negativa".

La musicologia filosofica di Adorno nasce da una complessa visione del linguaggio musicale, analizzato e interpretato come specchio della crisi della nostra civiltà. Indagine che può risultare convincente e comprensibile per un filosofo ma non per un musicista, al quale l'analisi tecnica, la descrizione di una fenomenologia musicale ricca di dimensioni filosofiche, sociologiche e talvolta psicologiche, riesce di difficile comprensione.

Questo risultato si determina anche per la dialettica espositiva che travolge il lettore musicista, la fa apparire estranea alla realtà musicale e spiega perché, questa pubblicazione suscitò in molti ambienti musicali - anche tedeschi - irritazione e aspre polemiche.

Inoltre Adorno decreta che "*Schoenberg è il progresso - Stravinski la restaurazione*" ed a questa equazione si sono attenute generazioni di musicologi e compositori fra gli anni '50 e '70. Su questa tesi si sviluppa la nuova Avanguardia del secondo dopoguerra che, influenzata dalle teorie di Adorno, tenderà a presentarsi come una diretta discendente delle avanguardie novecentesche. S'inventano tecniche complesse con un dichiarato significato spirituale che ne esalta l'aspetto intellettuale e che troviamo soprattutto nelle musiche scritte da coloro che gravitano attorno ai Corsi estivi internazionali per la Nuova Musica di Darmstadt.

Qui s'incontrano compositori, musicologi, critici musicali, ed esecutori d'alto livello, per approfondire le nuove tecniche basate sul principio assoluto e astratto del serialismo weberniano preso ad emblema della creazione musicale degli anni '50. La negazione dei linguaggi precedenti diviene, di fatto, una condizione permanente nella produzione musicale. Si scrive musica che nessuno, o quasi, è più in grado di comprendere. I procedimenti compositivi sono talmente spersonalizzati da poter essere riferiti a più d'un autore e se un esecutore sbaglia delle note si arriva all'assurdo che neanche l'autore lo percepisce.

Nello stesso periodo a Parigi si sviluppa la "musique concrète" e a Colonia e Milano iniziano le prime sperimentazioni di musica elettronica.

Alla fine degli anni '50 inizia la crisi dello strutturalismo post-weberniano che porta la composizione verso l'"alea", cioè all'improvvisazione casuale, il cui principale esponente è l'americano John Cage.

Molti si rivolgono ai mezzi elettronici che, come generatori e ispiratori di sonorità inusuali, sembrò ad alcuni che potessero sostituire i mezzi strumentali tradizionali.

Negli anni '60 l'annullamento del concetto di forma porta alla cosid-

detta "musica informale" che è alla base di un nuovo genere di teatro musicale e di altre nuove tendenze che si sviluppano in quegli anni: "gestualismo" (Kagel), "musica visiva" (D. Schnebel), "improvvisazione di gruppo" (C. Cardew), "teatro totale" (S. Bussotti) che si richiamano a volte a poetiche surrealiste.

Al complesso panorama appena descritto, devo aggiungere che le teorie di Adorno, di chiara derivazione marxista e con molti proseliti, hanno causato, almeno in Italia, un fenomeno che mi piace definire "nazismo (o comunismo) musicale".

La conseguenza pratica di questo dato di fatto ha prodotto, innanzi tutto, la discriminazione di chi non sentiva il bisogno di allinearsi politicamente.

Tutti i protagonisti della Nuova Musica (compositori e musicologi), per farsi strada, hanno letteralmente "dovuto" professare un'ideologia di chiaro impegno politico di sinistra e non sempre per fede autentica ma per "dovere di appartenenza" obbligato.

Ai non allineati non verrà mai concesso di accedere alle cariche di sovrintendente, direttore artistico, consulente o avere composizioni eseguite presso Enti, teatri importanti, Rai, Festivals.

Il paradosso è che l'appartenenza pressoché globale dei musicisti "impegnati" (nonché di letterati e pittori) ai partiti filo-sovietici veniva professata mentre proprio in Unione Sovietica vigeva l'ostracismo nei confronti del rinnovamento del linguaggio musicale.

L'altra nefasta conseguenza prodotta dalle teorie di Adorno, specie nell'ambito dei corsi di Darmstadt, fu che, accanto a un ristretto numero di compositori degni di questo nome che si formarono e maturarono a Darmstadt, furono tanti gli incapaci e i dilettanti che si ritenevano dei genii solo per aver frequentato quei corsi.

È opportuno a questo punto, riferire quanto dichiarato da Goffredo Petrassi²: *"L'Alea era stata un'arma con la quale sconfiggere la roccaforte dei 12 suoni ed anche un'arma per sconfiggere, ma solo per le persone intelligenti, l'enorme quantita' di dilettantismo che aveva prodotto Darmstadt"*.

Parole che ritengo sacrosante.

Da quanto sopra, si deduce che la responsabilità di coloro che hanno contribuito alla *"distruzione della Ragione"*, per dirla con Lukacs, è stata

² Autori Vari - «Petrassi» (a cura di Enzo Restagno), pag. 39 Ed. Edt - Torino, 1986.

enorme, anche perché *“il sonno della Ragione genera mostri”* e lo abbiamo visto e subito per un lungo periodo del '900.

Risultato inevitabile di tanto acceso sperimentalismo è il profondo abisso che si apre tra il grande pubblico e i compositori contemporanei. Ciò avviene perché la musica contemporanea è diventata sinonimo di arte impopolare, incomprensibile, inaccessibile e quindi rifiutata.

E dire che la maggioranza di questi compositori cosiddetti *“impegnati”* era felice delle reazioni negative, ed a volte violente, del pubblico. Questo costituiva la prova provata della *“cerebralità”* dei loro prodotti che *“non dovevano”* assolutamente essere capiti dalle masse.

È noto che Adorno giungeva a celebrare, come testimonianza suprema di coscienza critica e sociale, l'incomunicabilità dell'avanguardia.

Sottolineo, inoltre, la grave responsabilità della critica militante che, sostenendo a spada tratta le ragioni della Nuova Musica, ha delegittimato di fatto ogni altro tipo di musica. Non pochi compositori, noti per la loro alta professionalità, hanno patito per questo atteggiamento. La discriminante estetica nei confronti di chi non condivideva *“l'impegno”* è stata durissima per decenni ed ha distrutto la carriera di fior di musicisti per i quali, praticamente, tutte le porte erano sbarrate.

Tra gli anni '70 e '80 un generale senso di saturazione e di rifiuto per le *“novità ad ogni costo”* si diffonde anche tra gli addetti ai lavori.

Le defezioni in questo senso sono sempre più numerose, con ritorni al passato come il Neo-romanticismo, mentre i compositori americani seguaci di Cage si cimentano in una musica ripetitiva e semplicistica - la *“minimal music”* - la cui caratteristica, a mio avviso, è quella di annoiare a morte gli ascoltatori e portarli verso una crisi di nervi, dopo pochi minuti di ascolto, per l'ossessiva ripetizione degli stessi frammenti.

Tra le giovani leve di compositori, alcuni appaiono dotati ma, al momento, non sembrano aver recuperato con le loro creazioni quella immediatezza comunicativa che possa ripristinare la comprensione tra compositore e pubblico, interrotta da decenni di selvagge sperimentazioni.

Da questa panoramica sul travaglio della musica del '900 si comprende perché il pubblico la snobbi e continui a considerarla incomprensibile e noiosa anche in quei casi, e non sono pochi, in cui è scritta da compositori che fanno di tutto per farsi capire.

Spontanei sono sorti in me riflessioni ed interrogativi, a cui non so dare ancora oggi una risposta certa. Mi domando, dunque, come sia stato possibile per la mente umana raggiungere un simile stadio di *“follia crea-*

tiva" contro natura?

Come si è potuto ignorare che l'opera d'arte non è tale se non comunica con nessuno ed arrivare quindi alla negazione della creatività, cioè a quella spontanea tendenza ad esporre in forma d'arte un materiale espressivo intimo, non contaminato da tortuosi criteri compositivi? Ed anche perché la maggioranza dei compositori (o pseudo tali) ha adottato tecniche matematiche con tanta convinzione? Forse perché è più facile costruire con i numeri che con la creatività che comporta fatica e ansie? Oppure perché era più facile accedere ai circuiti di diffusione gestiti da affiliati a certe correnti politico-culturali?

Quante volte in queste sedi abbiamo assistito all'esecuzione sia di opere degne di questo nome che di ripugnanti accozzaglie di suoni più o meno casuali e privi di logica creativa e in quanti di questi autori hanno prevalso atteggiamenti di malafede e opportunismo ideologico?

Credo in tantissimi che pur di far "camminare" la loro produzione (alla quale forse essi stessi non credevano), hanno preferito "cavalcare la tigre".

Ed infine, è incredibile come questa "utopia" abbia prevalso per decenni senza che il buonsenso suscitasse seri dubbi in chi la metteva in pratica.

Dovremo forse accettare come possibile quanto descritto da Thomas Mann nel suo "Doktor Faust" e ritenere che il diavolo abbia la sua parte negli eventi musicali che hanno di fatto quasi abolito in certa musica del '900 il piacere dell'ascolto?

Malgrado tutto però penso che l'Avanguardia, come tutti i movimenti che rompono con la tradizione, non sia stata assolutamente un male in sé stessa; ha smosso un po' (un bel po') le acque. Dispiace solo constatare che i nuovi fermenti in essa contenuti, che potevano essere il lievito di rinnovamento della creazione musicale, e che per molti versi lo sono stati, passeranno alla storia come anni angoscianti e duri per le nostre povere orecchie.

Ormai dobbiamo farcene una ragione: il compositore contemporaneo ha una "cattiva fama" e gli estremismi avanguardistici di molti decenni del '900 portano la grande responsabilità di questa situazione.

Recuperare la stima e il favore del pubblico non sarà facile e temo fortemente che il '900 musicale colto sarà, purtroppo, sempre identificato come il secolo dell'incomunicabilità.

Possiamo sperare nel Ventunesimo secolo? Sarà migliore?

Ce lo auguriamo davvero tutti.



Mons. Giuseppe Liberto

Direttore Emerito Coro della Cappella Sistina

Musica santa per la Liturgia

Plinio il Giovane, nella sua lettera a Traiano, presenta i cristiani come un gruppo particolare che *“ha la consuetudine di riunirsi...per cantare a cori alterni un inno a Cristo, come a Dio.”*¹

La testimonianza di Plinio ci tramanda il modo e il contenuto della preghiera liturgica dei primi cristiani. Essi si riunivano per celebrare il Cristo di Dio col canto degli inni eseguito in forma antifonica.

Cantare la Liturgia significa percepire l'indicibile Mistero che, nella *sacramentalità* liturgica - ecco perché *Musica Santa* -, viene sperimentato attraverso i santi simboli che lo rendono presente.

Il gesuita Lodovico Cresolli Armorici, nel suo *Mistagogus*, ci fa conoscere la famosa questione della celebre *Missa Papae Marcelli* di Palestrina² (1567).

Egli scrive: *«Durante le funzioni del Venerdì Santo, il pontefice rimase colpito dal contrasto fra la celebrazione di un doloroso mistero, ben espresso nelle parole del testo liturgico, e il carattere del servizio musicale, eseguito dalla can-*

¹ Plinio il Giovane - *«Lettera a Traiano»*, 96.

² La prima copia a noi nota venne vergata nel 1565 dai copisti al servizio della cappella pontificia, mentre la prima edizione a stampa (*Missarum Liber secundus*, Roma, eredi di Valerio e Luigi Dorico, 1567), non contiene l'*Agnus Dei* a 7 voci (ovvero quello sul quale si intona il testo «dona nobis pacem») riportato nella fonte manoscritta più antica a noi nota, un *Liber missarum* (Codex Capellae Sixtinae 22) redatto attorno al 1565. Studi recenti suggeriscono che la data di composizione più probabile sia il 1562, quando fu copiata in un manoscritto conservato nella Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma. (L. Comes, *La melodia palestriniana e il canto gregoriano*, Jucunda Laudatio, San Giorgio Maggiore - Venezia, 1974-1975).

toria: erano polifonie del consueto stile fiammingo, complesse e ampollose, in cui non solo le parole ma anche il significato della ricorrenza sacra venivano sommersi, quasi annullati. Marcello II volle allora spiegare personalmente ai cantori come ben diversamente dovesse intendersi il compito della musica da chiesa, ausilio al sentire e all'intendere la parola divina audire atque percipi».

Il Papa, giustamente, mette in evidenza come "ascolto e percezione" siano elementi fondamentali per una piena partecipare alla celebrazione dei divini Misteri.

L'arte liturgico-musicale è questione di fede o è problema di estetica?

È adorazione del Mistero o pura venerazione dell'arte?

La questione dell'arte "della liturgia" non è il problema dell'arte autonoma "nella liturgia". Nella celebrazione liturgica l'arte musicale, come anche le altre arti, è azione simbolico-ministeriale in rapporto all'entrare vivo nella celebrazione dei Misteri per potervi pienamente partecipare.

In quanto "simbolica", la musica è arte che "visibilizza" il Mistero, evocandolo. In quanto "ministeriale", è arte a servizio della celebrazione del Mistero. In quanto "mistagogica", è arte che aiuta ad introdurre nel Mistero.

Come gli altri segni liturgici, musica e canto sono "segni di Dio" per l'uomo che annunziano e attuano la salvezza, e "segni dell'uomo a Dio" come risposta di fede ed apertura al Dono.

Dal felice connubio tra Mistero e arte, tra Rito e musica, tra Preghiera e bellezza è fiorita una delle più affascinanti avventure dell'uomo: corpo e spirito, visibile e invisibile, suono e silenzio, tempo ed eternità, trascendenza e incarnazione: la Liturgia in canto. Mistero, bellezza e celebrazione non possono essere separati, ma integrati e armonizzati per celebrare la presenza e l'opera di Cristo attraverso la sublime azione dello Spirito Santo.

Nell'arte liturgica la bellezza non è l'effetto dell'arte umana che si autocompiace e, perciò, si autocelebra; non è nemmeno spettacolo su Dio a un Dio disincarnato, lontano, intoccabile, insensibile, inarrivabile. Nell'arte liturgica la bellezza è il riflesso della gloria divina che si svela e si rivela: l'orante liturgico entra in comunione d'amore con il nostro Dio "vicino e arrivabile", fatto carne della nostra natura. Canto è musica, quindi, non per "sacra" distanza per "santa" partecipazione.

Nella santa liturgia canto e musica danno vita al *Ritus* e alle *Preces*, cioè ai gesti celebrativi e ai testi rituali, in vista di una operatività ministeriale.

Il canto gregoriano, a riguardo, ci offre la lezione magistrale. Esso è

canto che nasce, fiorisce e vive dall'esperienza orante della comunità celebrante.

Il gregoriano, per sua natura, è "preghiera fatta canto". Infatti, dalla Parola ritualmente contestualizzata derivano le varie strutture formali e i diversificati generi musicali. Dalla Parola, fonte e forza originante e originale, fiorisce il *melos* di questo canto che esprime il *dia logos* tra Dio e l'uomo all'interno della sacramentalità liturgica. Storicamente sappiamo che a comporre nuove forme musicali espressive del culto non erano tanto i compositori, quanto la stessa celebrazione liturgica: essa, infatti, definiva i vari tipi e i diversi generi musicali che i compositori trasformavano in canto. Le diverse forme dovevano adattarsi alle varie categorie dei celebranti: presidente della celebrazione, diacono, salmista, coro e tutto quanto il popolo di Dio. Ciascuno partecipava in rapporto al suo ruolo ministeriale.

Perciò, chi componeva doveva volgere la sua attenzione:

- al contenuto del testo,
- al contesto rituale in cui il testo cantato veniva eseguito,
- al ministro che doveva eseguirlo,
- al tempo liturgico in cui doveva essere cantato,
- all'interno del tessuto culturale in cui viveva l'assemblea celebrante.

Il canto cristiano, infatti, prende i diversi nomi dai vari centri culturali: *romano, gallicano, mozarabico, beneventano, milanese, aquileiese...* quindi, secondo le regioni d'appartenenza.

La scrittura non comune di questo canto è stilizzazione schematica di antichi segni tracciati su manoscritti medioevali. Sotto queste melodie caratteristiche vi era un testo cantato in un determinato contesto che armonizzava culto e cultura. Questi canti esprimevano l'incontro mistico col misterioso mondo della trascendenza. Non si trattava, quindi, di fare il passo dal suono ad un testo che faceva da supporto, bensì, dalla parola espressa in pienezza fino al completo manifestarsi in canto come espressione del Mistero celebrato. Il *Logos* era la fonte originante e originale del *Melos*.

La celebrazione liturgica era l'intreccio in dialogo tra Parola di Dio che parla agli uomini e parola della Chiesa che risponde a Dio nell'entusiasmo di quella stessa Parola fatta canto.

Da questo si deduce che Parola e melodia debbono essere essenzialmente e indissolubilmente congiunte in estetica simbiosi. Questo simbolismo sonoro, che non è soggettivo appagamento estetizzante, diventa elemento epifanico per celebrare in bellezza liturgica il Mistero del dialo-

go salvifico tra Dio e l'uomo. Ogni lingua deve far proprio questo prezioso segreto della simbiosi estetica tra parola e canto. Dalla semplicità dei recitativi all'eccedenza dei melismi, il canto gregoriano è modello per quanti, all'interno della riforma liturgica del Concilio Ecumenico Vaticano II, vogliono continuare a produrre ancora opere valide in quella bellezza sonora che esprime il "sacramentale" dei Riti liturgici.

Attenti, però, la tradizione non deve essere mai una catena che impone scimmiettature aride e senza vita, ma una radice che produce fiori e frutti in rinnovata e originale bellezza. L'arte è come la scienza, se non va avanti insterilisce e muore.

A riguardo i documenti conciliari usano due verbi: "*Conservare e incrementare*". "Conservare" non è una sorta di conservatorismo che accumula tesori e ricchezze del passato per il piacere di collezionare. "Conservare" è aprirsi ad accogliere il nuovo senza dimenticare il passato. "Conservare" è capacità di saper discernere con intelligenza il patrimonio senza fossilizzare o sclerotizzare.

Il *thesaurus musicae sacrae* da conservare e da incrementare con sviluppo organico non significa prendere il prezioso patrimonio così com'è e inserirlo nella celebrazione ma riusarlo con competenza per riadattarlo con sapienza alle nuove esigenze celebrative in rapporto ai nuovi Riti.

Se "conservare" è il verbo in rapporto al patrimonio-tesoro del repertorio antico, "incrementare" è il verbo in rapporto al nuovo patrimonio da comporre.

La vera arte non è mai imitazione di modelli secondo canoni assoluti di bellezza, essa è ascolto di sentimenti che aprono sentieri inesplorati nel sacro bosco di meraviglie che incantano. La vera arte è proiettata sempre in avanti per non morire nel "già detto" trito e ritrito. Essa è processo di creatività, è trasformazione trasfigurata e trasfigurante di nuove luci, di variegati colori, di suoni inediti ed ammaliananti. L'arte è il sacro grembo creativo e fecondo in cui si genera e si rigenera l'amata bellezza.

Nell'arte della preghiera liturgica verità fondamentale è capire che canto e musica vanno compresi in base alla teologia di questa preghiera. Canto e musica devono esprimere quella realtà viva ed efficace che nasce, cresce e fruttifica nella forza dello Spirito Santo per introdurre l'orante liturgico nel Mistero di Dio che si rivela all'uomo e del mistero dell'uomo che entra in comunione d'amore con Dio attraverso l'evento celebrativo. Afferrato e conquistato dal fascino di questa Presenza divina, l'uomo s'immerge nell'Amore di Dio umanato cantando e suonando con l'arte raffinata della preghiera del "cuore a cuore" con Dio.

Solo in questa prospettiva si possono comprendere sia il valore culturale sia la dimensione estetica del canto e della musica a servizio della celebrazione liturgica. Già Pio X, nel suo *Motu proprio* "Tra le sollecitudini" del 22 novembre 1903, parlava della musica sacra come "*umile ancilla*" della liturgia. Pio XI, nella costituzione apostolica «*Divini cultus sanctitatem*» del 20 dicembre 1928, la definiva "*serva nobilissima*". Pio XII, nella famosa enciclica «*Musicae Sacrae disciplina*» del 25 Dicembre 1955, la chiamava «*sacrae liturgiae quasi administra*».

Queste definizioni già prefigurano la nobilitazione ministeriale del Concilio Ecumenico Vaticano II che parla di *munus ministeriale in dominico serviti*.³

Da Pio X sino al Concilio c'è tutto un crescendo istruttivo che esalta progressivamente l'esplosione del tema in tutta la sua "sinfonicità".

Allora, dalla lezione del canto gregoriano ai documenti pontifici sino alla Costituzione conciliare possiamo affermare che il *munus ministeriale* del canto e della musica per la liturgia si concretizza in un molteplice servizio: alla Parola di Dio, ai Riti, ai ministri della celebrazione, alla declinazione sonora nell'articolazione celebrativa dell'anno liturgico, all'interno di una determinata cultura.

Alla Parola di Dio - Il *munus ministeriale* raggiunge il suo vertice quando la bellezza sonora traduce e interpreta la Parola. La musica, penetrando l'arcano significato del Testo santo, lo esprime, lo esalta, lo potenzia e lo innalza. Paolo VI così si esprimeva nell'omelia per il centenario della nascita di L. Perosi: " *Il culto del Signore, le sante parole che velano " il mistero " , e pur rivelano, in qualche modo, le tremende affascinanti realtà soprannaturali, devono essere rivestite di forme musicali perfette, quanto è possibile ad ogni creatura*".⁴

Ai Riti - I Riti costituiscono la forma esteriore più evidente della comunicazione salvifica tra Dio e l'uomo. Nella liturgia, "*per mezzo di segni sensibili viene significata e, in modo ad essi proprio, realizzata la santificazione dell'uomo e viene esercitato...il culto pubblico integrale*."⁵ Il Rito è il punto d'incontro tra il divino e l'umano. La bellezza musicale è, perciò,

³ Sacrosanctum Concilium - Cap. VI «*Dignità della Musica Sacra*», 112.

⁴ *Insegnamenti di Paolo VI*, Tipografia poliglotta vaticana, X, 1972, pp. 967-971.

⁵ Sacrosanctum Concilium - Cap. I «*Cristo è presente nella liturgia*», 7.

a servizio della verità rituale. Tra musica e rito vi è una tale simbiosi, antichissima, che non è pensabile un rito che non comporti un fatto musicale, e una musica che non sia connessa al rito: *“La Chiesa non esclude dalle azioni liturgiche nessun genere di musica sacra, purché corrisponda allo spirito dell’azione liturgica e alla natura delle singole parti e non impedisca una giusta partecipazione dei fedeli.”*⁶ Ad ogni funzione rituale, perciò, deve corrispondere una forma musicale adeguata.

Ai ministri della celebrazione - L’ordinamento autentico della celebrazione liturgica presuppone la debita divisione e l’esecuzione degli uffici, per cui *“ciascuno, ministro o semplice fedele, svolgendo il proprio ufficio, compia solo e tutto ciò che, secondo la natura del rito e le norme liturgiche, è di sua competenza”*⁷. Per cui, non ha senso, in un rito che pretende di fare celebrare tutti e ciascuno a suo modo, non far cantare tutti e ciascuno a suo modo nell’assemblea. Questa articolata partecipazione non va pensata in termini concertistici di divisione tra esecutori e pubblico, ma come esercizio ministeriale di comunione e come manifestazione della natura gerarchica e comunitaria di comunione ecclesiale. È impensabile una prestazione puramente professionale priva di un credo interiore e di una partecipazione piena, consapevole e attiva.

Alla declinazione sonora nell’articolazione celebrativa dell’anno liturgico - L’anno liturgico, radicato nel Mistero di Cristo-tempo, è la storia della salvezza che si fa presente ed è il Mistero di Cristo “rivissuto” dall’assemblea che celebra nel fluire del tempo.

Il Verbo di Dio, con la sua incarnazione, si è “inscritto”, non in un tempo astratto o mitico, ma nel tempo della storia dell’uomo, facendone un tempo di reale e attuale storia di salvezza. L’anno liturgico costituisce uno dei “sacramentali” privilegiati della presenza di Cristo ed è il luogo delle epifanie del suo essere-restare con noi sino alla consumazione del tempo. Canti e musiche sono, perciò, intimamente legati all’ *hodie liturgicus* che celebra il Mistero che si attualizza ritualmente *per anni circulum*.

All’interno di una determinata cultura - La celebrazione dell’*Agape* rac-

⁶ Musicam Sacram - Istruzioni del Consilium e della Sacra Congregazione dei Riti - Cap. I - Alcune norme generali, 9.

⁷ Sacrosanctum Concilium - Norme generali «Dignità della celebrazione liturgica», 28.

chiude tutte le creature in uno splendido cerchio d'amore che consiste nell'accordare e nell'unire uomini d'ogni razza, lingua e cultura in un'armoniosa e perenne Pentecoste in cui lo Spirito, pur nella diversità delle lingue, dà a ciascuno il potere di esprimersi e di farsi comprendere (Cf. At 2, 4). Avviene tutto al contrario di Babele dove, pur parlando tutti la stessa lingua, nessuno più riusciva a comprendere l'altro: a Pentecoste l'*eufonia* polifonica dei vari linguaggi, a Babele la *cacofonia* monofonica di un'unica lingua. Là, la capacità di accogliere il nuovo e il differente, qui la sterile ripetizione dell'identico che si oppone all'azione dello Spirito che promuove l'intesa nel rispetto delle diversità, contro la pretesa di imporre uniformità culturale.

Un autore africano del sec. VI, nei suoi *Discorsi*, così scrive: "*Poiché la carità doveva radunare la Chiesa di Dio da ogni parte del mondo, un solo uomo, ricevendo lo Spirito Santo, poté allora parlare in tutte le lingue. Così ora la Chiesa, radunata per opera dello Spirito Santo, esprime la sua unità in tutte le lingue...La Chiesa sarebbe diventata cattolica per mezzo delle lingue di tutti i popoli.*"⁸

È lo Spirito il centro unificatore e propulsore del Corpo ecclesiale: Egli, infatti, raduna non per un'assemblea statica, muta, inerte spettatrice anonima di una scena a cui assistere, ma per un'assemblea che crede, vive ciò che crede, canta con la voce e con il cuore ciò che crede e vive. Il canto e la musica diventano così, non solo icona sonora del Mistero celebrato, ma arte sacramentale che introduce nel Mistero per poterlo gustare e lasciarsene divinizzare.

Il beato Antonio Rosmini, nella sua *Teosofia*, così scrive: "*La bellezza è come una scala, un itinerario di ascesa per l'anima. Così, la bellezza può diventare un sentimento di salvezza, un'eco della bellezza di Dio che brilla nell'universo aiutando l'uomo a salire dai gradi più bassi fino alla bellezza essenziale e lucidissima di Dio.*"

Sant' Ambrogio, teologo della Musica Sacrosanta, mistagogo perché istruttore che introduce ai Santi Misteri, nel *Commento sui Salmi*, così afferma: «*Certat in psalmo doctrina cum gratia*», nel canto dei Salmi, la conoscenza della Verità gareggia con la bellezza della Grazia.

Nella prospettiva della Costituzione conciliare *Sacrosanctum Con-*

⁸ Autore africano del VI sec. «*Discorsi*», 8, 1-3. - J. Paul Migné «*Patrologiae cursus completus series Latinae*» - Vol. 65, 743-744.

cilium, il punto di partenza non è mai l'arte autonoma vista in sé stessa, ma il Mistero celebrato dalla Chiesa come evento di salvezza proclamato e, perciò, cantato. L'arte musicale liturgica raggiunge la sua verità se esprime l'autenticità di ciò che si celebra favorendo la piena e cosciente partecipazione di chi celebra. Nella divina liturgia il credente cerca appassionatamente l'epifania del Mistero attraverso quella Bellezza teandrica trasfigurata e trasfigurante.



Paolo Fresu

Compositore, trombettista, jazzista

Sardegna, quasi un continente

Si parla sempre troppo poco di musica tradizionale.

Nonostante questa sia sempre presente nei Melting pot¹ delle musiche del mondo l'impressione è che ci sia un tentativo di volerne dimenticare le vere origini volgendo ad essa le spalle e proiettandola con pochi scrupoli nella globalità delle autostrade produttive del mercati musicali.

Ed è qui che si genera l'equivoco tra memoria e contemporaneità.

Tendiamo tuttora a pensare che la musica tradizionale, qualsiasi essa sia e da qualsiasi geografia provenga, faccia parte di un passato mnemonico da musealizzare e da salvaguardare non rendendoci conto che, di fatto, questa è l'unica musica realmente 'contemporanea'.

Questo termine, nella sua etimologia di origine latina, è mutuato da «Cum» e «Tèmpus» o «Tèmpora» e dunque significa «Che è o vive nel medesimo tempo».

Se ciò è vero non possiamo dunque non collocare il senso dei suoni nella contemporaneità di sempre. Quella del passato, del presente e del futuro.

Da questo punto di vista l'esempio della Sardegna è emblematico.

Per la sua posizione geografica e per la sua storia l'Isola è sempre stata luogo di scambi e di negozi, di saperi e di soprusi.

Dai tempi dei traffici dell'ossidiana e degli ori di Tharros, l'Isola, posta

¹ Melting pot (tradotto come «calderone etnico») è l'espressione che si usa per indicare l'amalgama, all'interno di una società umana, di molti elementi diversi (etnici, religiosi, ecc.).

strategicamente nel cuore del Mare Nostrum, è stata un importante testimone di contemporaneità ed è stata capace di cogliere al meglio (e successivamente di metabolizzare) i pensieri e le correnti di tutte le civiltà che in quel mare vi si affacciavano.

Intendiamoci, civiltà che spesso l'hanno violata accerchiandola dalle coste e poi invadendone le terre ma senza per questo riuscire a modificarne ed indebolirne il forte senso societario e collettivo. Senso di un popolo vero che il linguaggio della musica ha da sempre rappresentato raccontandone gli aspetti più intimi.

Meglio ancora il linguaggio delle «musiche», visto che in Sardegna queste non solo sono antiche come il mondo ma sono un esempio di continentalità varia, ricca e dinamica.

La funzione dei suoni in questo «passato/presente transitorio» appare chiara specie alla lettura dei testi antichi e dimostra quanto i suoni del rito e della festa siano profondamente legati a quelli della lingua e di quel sardo mutuato dal latino che nasce con la Carta de Logu² promulgata da Eleonora d'Arborea nel XIV secolo.

Dunque potremo provare ad azzardare una nuova teoria sulla contemporaneità musicale ammettendo a noi stessi che essere contemporanei, se da una parte significa riconoscersi in un momento storico o sociale, dall'altra significa definirsi solo per quello che si è.

² La Carta de Logu è un'opera di fondamentale importanza, diretta a disciplinare in modo organico, coerente e sistematico alcuni settori dell'ordinamento giuridico dello stato sardo indipendente dell'Arborea. La Carta comprende un codice civile e penale più un codice rurale, redatti al tempo del padre di Eleonora, il sovrano Mariano IV. La lingua è la variante arborense della lingua sarda. Con la promulgazione della Carta de Logu si intendeva anche ribadire l'autonomia del regno sardo nei confronti degli invasori aragonesi. La Carta de Logu segna una tappa storica anche livello europeo, fondamentale verso la piena attuazione di uno «stato di diritto», cioè uno stato in cui tutti sono tenuti all'osservanza e al rispetto delle norme giuridiche, grazie alla quale a tutti i cittadini veniva data la possibilità di conoscere le norme giuridiche e le relative conseguenze. La Carta de Logu sopravvisse alla fine del regno arborense e dei giudicati sardi, e rimase in vigore persino in epoca spagnola e sabauda fino all'emanazione del Codice di Carlo Felice nell'aprile 1827. Il suo valore è rimasto inalterato, anche se in parte ignorato, nel corso dei secoli. In essa l'attualità è pressante. Basti pensare alla tutela e alla posizione della donna; alla difesa del territorio e delle sue risorse; al problema dell'usura; all'esigenza di certezza nei rapporti sociali, tutti temi più volte affrontati nella Carta de Logu.

È contemporanea la lingua ed è contemporanea la musica che ne rappresenta il «suono ancestrale» filtrato attraverso la storia.

È in questo senso che forse bisognerebbe leggere il tentativo di volgere le spalle alla tradizione - e non solo quella musicale - e del volere darla in pasto ai crocevia e agli snodi planetari.

A partire dagli anni settanta, la storia moderna ha completamente modificato il senso fruitivo della musica tradizionale.

Se questa era a suo tempo contemporanea in quanto vissuta nelle feste e nelle sagre, tra le strade, le aie ed i borghi del mondo oggi sembra essere contemporanea solo quando la si affianca ad altri linguaggi musicali e soprattutto quando la si consuma nei luoghi classicamente deputati alla fruizione dello spettacolo.

In altre parole se il Maestro delle launeddas Dionigi Burranca³ suonava per accompagnare in processione le statue dei santi o il ballo tradizionale oggi l'altro Maestro Luigi Lai⁴ si esibisce in solitudine sui palchi dei grandi teatri e mette il suo strumento, fabbricato da lui stesso, al servizio di Angelo Branduardi, di Sonos 'e memoria o addirittura delle sperimentazioni di musica elettronica.

Quale dunque è la vera musica contemporanea?

Quella di Dionigi Burranca, artigiano della musica del suo tempo, oppure quella di quell'altro artigiano che è Luigi Lai e che vive il tempo musicale di oggi?

È in questa riflessione che si innesta il complesso dilemma dell'attualità di tale forma d'arte e del suo presente e futuro.

Non senza che questo investa la realtà insulare che, assieme a poche

³ Dionigi Burranca (Samatzai, 1913 – Ortacesus, 1995). È stato uno dei maestri più importanti della musica sarda. Nel 1958 conosce l'etno-musicologo danese Andreas Bentzon, che lo indica come la fonte principale dei suoi studi. Burranca, infatti, si mostrò particolarmente interessato e disponibile nei confronti di Bentzon, e raccolse personalmente notizie e materiali utili alle sue ricerche.

⁴ Luigi Lai è nato il 25 luglio 1932 a San Vito, nel Sàrrabus (Sardegna sud-orientale), zona ritenuta da molti la patria naturale delle launeddas. A lui va riconosciuto il merito di aver elevato a massima espressione artistica la musica popolare sarda, e di aver contribuito a farla apprezzare non solo in tutta la Sardegna ma praticamente in tutto il mondo. In questo spirito di diffusione dell'arte musicale delle launeddas, egli ha recentemente pubblicato il manuale «Metodo per le launeddas» in due lingue (italiano e inglese), opera didattica unica nel suo genere, che si propone l'obiettivo di raggiungere ovunque i tantissimi interessati all'apprendimento delle fondamentali tecniche di questo caratteristico strumento.

altre realtà continentali, rappresenta oggi un caso unico ed originale per qualità di produzione e per ricchezza progettuale e creativa.

Forte della sua posizione nevralgica in seno al Mediterraneo la Sardegna è gravida di più espressioni musicali che ne rappresentano bene la varietà sonora, linguistica, strumentale e repertoriale.

Se le *launeddas* sembrano essere lo strumento polifonico più antico del Mediterraneo (un bronzetto itifallico datato tra il VII e VI secolo a.c. e rappresentante un suonatore intento a soffiare in uno strumento con due canne è stato infatti ritrovato ad Ittiri, vicino a Sassari) una serie di altri come la chitarra, l'organetto e la fisarmonica sono entrati a fare parte del repertorio strumentale in tempi diversi a partire dal XVI secolo anni fa provenendo da varie parti dell'Italia, dalla Spagna e trovando nell'Isola territorio fertile.

E se la tradizione dello strumento a tre canne è presente principalmente nel sud dell'Isola è al nord che ancora oggi si possono udire sui palchi delle piazze le voci cristalline dei cantanti nelle gare (in logudorese o in gallurese)⁵ accompagnati dalla fisarmonica e dalla chitarra mentre nel centro dell'Isola l'organetto sostiene ancora le danze collettive ed in particolare il liberatorio «ballu tundhu⁶».

Pochi sono gli altri strumenti utilizzati e, fatto salvo per qualche zufolo e flauto come 'su sulittu' o 'sa bena' o qualche percussione come «su tamburinu» di Gavoi, lo strumentario della tradizione sarda è alquanto ridotto e riconoscibile.

Altri 'congegni fonici', come li definisce Don Dore⁷ nella sua pubblicazione sugli strumenti tradizionali della Sardegna, sono trastulli per

⁵ Dialetti rispettivamente della regione del Logudoro (nella parte centro settentrionale) e della Gallura (nella parte nord orientale)

⁶ Il ballu tundu (detto anche semplicemente *ballu*) è una evoluzione del *ballu antigu*. Si tratta di un ballo gioioso che viene eseguito praticamente in qualsiasi festa, sagra o manifestazione, specialmente in Barbagia. Si esegue tenendosi per mano a braccia strette e ripiegate sui gomiti eseguendo un doppio passo più cadenza del piede destro. I ballerini sono disposti formando un cerchio (*tundu* = tondo), da cui si stacca a turno una coppia che balla ponendosi in evidenza. È caratterizzato da due movimenti fondamentali: *sa seria* (parte introduttiva in cui il passo è rimasto pressoché invariato rispetto all'originario ballu antico) e *su sartiu*, parte più vivace.

⁷ Don Dore (Sunì 1930- Tadasuni 2009). Diventato prete ha esercitato la sua missione a Bosa, Santulussurgiu, Sedilo, Scano Montiferro. Si è prodigato per tutta la Sardegna a raccogliere rari esemplari di organi e organetti, fisarmoniche, chitarre,

l'infanzia o oggetti funzionali alla vita agropastorale che poco si prestano ad essere considerati strumenti veri e propri.

Ma tutti hanno avuto da sempre la funzione di sottolineare gli importanti momenti della società rurale prima e di quella urbana dopo svolgendo un importante ruolo che da dignità ai suoni autoctoni ed a quelli meticcianti provenienti da altre culture.

Il ruolo dello strumento polifonico più antico è emblematico.

In grado di accompagnare le processioni religiose e i balli tradizionali svolge tuttora, grazie ad una tradizione tramandata oralmente, un'importante funzione di raccordo tra la cultura sacra e quella profana incarnando l'essenza della nostra vita societaria.

Attraverso l'uso della tecnica della respirazione continua il musicista ha la possibilità di muoversi agilmente nei territori più disparati e l'uso delle «nodas⁸» lo rende ricco sotto il profilo ritmico e delle microvariazioni tematiche.

La modalità del fraseggio, tipica delle nostre musiche, è vicina a quelle del Novecento e soprattutto al linguaggio afroamericano. Non è casuale quindi che negli ultimi venti anni si sia sempre di più sperimentato nella direzione del connubio tra questi mondi e che artisti americani come Ornette Coleman, Dave Liebman e Ralph Towner si siano cimentati nell'utilizzo delle launeddas piegandole ai significati di una musica jazz che chiamiamo contemporanea nell'accezione attuale del termine.

È dalla fine degli anni cinquanta del resto che ci si pone il problema dell'apertura e del futuro della musica tradizionale e l'argomento è stato oggetto di riflessione sia negli ambienti musicologici che in quelli prettamente spettacolari lasciando spesso fuori da queste disquisizioni gli stessi artisti che della contemporaneità sono il veicolo in quanto vivono nel loro tempo e dunque ne sono i protagonisti ed i testimoni.

tamburi, raganelle e matraccas. Quarant'anni di ricerche i cui risultati oggi sono scanditi dalla raccolta del Museo degli strumenti musicali di Tadasuni, che racconta di tutto ciò che è servito al popolo sardo per far musica, dal periodo nuragico ad oggi. Amava ripetere:

«Là dove senti cantare e suonare, fermati; gli uomini malvagi non hanno canzoni né musica».

Ha pubblicato "Gli strumenti della musica popolare della Sardegna", Cagliari, Edizioni 3T, 1976.

⁸ Le " nodas " (o Picchiadàs) sono delle frasi divisibili in tre microstrutture principali definite da Bentzon come elementi contenuti su metriche ben precise.

In Sardegna il prezioso lavoro fatto dai vari Andreas Fridolin Weis Bentzon sulle launeddas o successivamente da Alan Lomax, Diego Carpitella e dal sassarese Pietro Sassu, proseguiva nel metodo comparativo teorizzato negli anni cinquanta da Jaap Kunst con l'obiettivo di calarsi completamente nella cultura musicale dell'Isola e nella sua lingua così da interiorizzarne gli aspetti comportamentali e sociali prima che musicologici. L'artista rimaneva ai margini del processo di studio e di ricerca quasi alla stregua di un animale della giungla da dover scrutare da lontano e con parsimonia per non costringerlo a modificare i suoi comportamenti.

Se da una parte questo era rispettoso ed eticamente coerente dall'altra toglieva al musicista la possibilità di interrogarsi non solo più sulla propria musica ma sul rapporto tra questa e le altre.

È negli anni settanta che artisti provenienti dalle aree del jazz, del rock e del pop hanno sentito la necessità di guardare altrove e principalmente alle musiche del mondo individuando in alcune di queste materiali preziosi da innestare nella propria produzione creativa.

Ciò è successo anche in Sardegna senza però, a mio avviso, che ci fosse un reale coinvolgimento dei musicisti popolari che spesso rimanevano passivamente ai margini delle discussioni in atto quando queste si concludevano in un bieco utilizzo dei suoni visti come ingrediente di un piatto dal sapore esotico.

Le ragioni credo siano da addebitare al ruolo che la musica etnica aveva ancora in quegli anni e che oggi si sta perdendo. Seppure il Novecento fosse un secolo in transizione la cultura dell'Isola e la sua società continuavano ad aggrapparsi ad un tempo più lento forti di quella insularità che faceva della Sardegna un territorio apparentemente vergine ed inespugnabile.

La musica tradizionale si produceva e si consumava nelle strade, nelle piazze e nelle chiese e la si tramandava oralmente nelle botteghe artigiane e nelle sagrestie. L'artista dunque si sentiva parte di quella contemporaneità della quale si è parlato in quanto depositario del linguaggio e dunque unico testimone.

A partire dagli anni ottanta lo tsunami del progresso ha messo in crisi anche quelle comunità storicamente forti e coese mettendo a repentaglio, complice la televisione e successivamente Internet, i tradizionali meccanismi produttivi e fruitivi.

L'artista si è dunque trovato nella difficoltà di riconoscersi in quella contemporaneità quotidiana a lui vicina e si è dovuto interrogare sul

senso della propria musica e soprattutto sul futuro della stessa.

Scuole più organizzate di *launeddas* hanno sconvolto quell'assetto millenario del Maestro «uno» laddove i maestri sono diventati tanti mentre la cultura di massa è divenuta l'antitesi dell'espressione popolare intesa come cultura di popolo.

La musica ha dovuto fare i conti con la terribile prospettiva dell'implosione in se stessa o piuttosto del riuscire a declinarsi in mille sfaccettature policromatiche e sempre più spesso gli artisti tradizionali si sono fatti loro stessi portavoce dell'esigenza al confrontarsi con gli altri linguaggi musicali. A volte con risultati incerti ed altre estremamente interessanti ed addirittura convincenti al punto da generare un nuovo mercato che si è chiamato impropriamente *World Music*. In questo scenario c'è tutto il territorio delle musiche vocali e polivocali che per molto tempo hanno guardato pigramente il contraddittorio evolversi delle scene musicali isolate e che oggi ne rappresentano forse la sintesi storica, estetica e filologica. Se la polifonica gutturalità dei *Tenores* si perde nella notte dei tempi assieme alla monofonia dei «*sos attitos*»⁹ o dei «*gosos*»¹⁰ è la recente storia della musica vocale sacra che ne racconta meglio di tutte il percorso odierno facendo proprie molte delle istanze sul senso attuale della nuova contemporaneità.

⁹ Con il termine «*sos attitos*» si indica una forma di canto da porre in relazione con l'antica tradizione, ormai quasi scomparsa, dei canti funebri monodici improvvisati dalle donne, le quali intonavano le *nenie* funebri. In versi ottonari, ma spesso con metro variabile, inframmezza i versi con frequenti ripetizioni di parole che, per lo più, fanno riferimento alla propria relazione parentale o affettiva col defunto (es.: *'izzu meu/figlio mio; babbu meu/padre mio; maridu meu/marito mio; tataja mea/balia mia* = che è considerata quasi una seconda madre per il bambino che ha allattato; *nonnu meu/padrino mio; ecc.*). Questa tradizione funebre monodica è stata ripresa, con altre intenzioni, per lo più umoristiche e carnevalesche, ma non solo.

¹⁰ Con il termine «*gòsos*» e le sue varianti («*gòccius, còggius, gòzos, gròbbes, gòsi, làudi*» ecc.) si indicano i dei canti di tipo devozionale dedicati ai Santi o alla Madonna. Proprie dalla penisola iberica, in cui sono attestabili a partire dal XIV secolo, queste forme si sono diffuse in Sardegna dalla fine del XVI secolo. Dal punto di vista musicale l'esecuzione dei «*gòsos*» presenta una struttura melodica piuttosto ricorrente. Si tratta di un profilo molto semplice, per lo più sillabico, che viene riproposto con varianti più o meno significative ad ogni strofa. Su questa base, sono però assai diversificate le modalità di esecuzione a seconda dell'area geografica: è infatti possibile ascoltare i «*gòsos*» cantati dalle quattro voci dei gruppi «*a cuncordu*» o dai gruppi di canto «*a tenores*» ciascuno con le modalità esecutive sue proprie.

Nata nel 1700 quando i padri Benedettini toscani si installarono a Sassari la vocalità delle Confraternite vive oggi in alcuni centri dell'Isola distribuiti principalmente nelle città e nei paesi vicini al mare come Castelsardo, Santulussurgiu, Bosa, Cuglieri, Orosei ed è in quest'ultima città della Baronia che ha vita una delle realtà più attive che da tempo si sta interrogando sui temi trattati finora. Volendo ripercorrere la storia della nostra musica diremo che è proprio quella vocale, assieme alle launeddas, ad avere assistito all'evolversi della storia degli ultimi millenni. Il canto infatti è sempre stato presente nella cultura indigena come primo segno sonoro ed i vari gruppi «a Tenores»¹¹ sparsi principalmente nei paesi e nelle città della Sardegna centrale ne sono il principale testimone.

Anche in questo caso si potrebbe parlare di contemporaneità interpretativa. Il canto nasce nei tzilleris tra una ridotta di vino ed una abbardente ed al di là del semplice intreccio de 'sa mesa 'oghe' (mesuvoche), 'sa contra' (cronta) e 'su bassu' è 'sa boghe' (boche o voche) che si lancia nel

¹¹ **A tenores** è uno stile di canto corale sardo di grande importanza nella tradizione locale, sia perché espressione artistica di matrice originale e autoctona, sia perché espressione sociale del mondo agro-pastorale, strato sociale fortemente caratterizzante l'isola.

Il canto a tenore è stato inserito dall'UNESCO tra i Patrimoni orali e immateriali dell'umanità e perciò considerato «Patrimonio intangibile dell'Umanità», data la sua unicità. Il quartetto che compone *Su Tenore* è formato da *su bassu* (il basso), *sa contra* o *sa 'ontra* (il baritono), *sa mesuvoche*, *sa mesa 'oche* o *sa mesuvo'e* (il contralto) e *sa boche*, *sa 'oche* o *sa vo'e* (la voce solista) che oltre a cantare la poesia deve scandire il ritmo e la tonalità che il coro vero e proprio deve seguire armoniosamente.

Il basso è la prima voce gutturale del gruppo, il suo suono (molto ingolato), cioè, viene emesso per mezzo di una vibrazione continua delle corde vocali. Esso ha il compito di «costruire le fondamenta» della melodia, eseguendo una nota base, monotona alla tonalità precedentemente stabilita dalla voce solista. La contra è la seconda voce gutturale del gruppo, il suo suono è cupo e sfocato; pur essendo meno «raschiato» del basso, la contra ha un suono più pulito e metallino di quest'ultimo. La Contra si congiunge al basso su un intervallo di quinta, formando il classico «accordo gutturale», peculiarità in cui consiste la vera e propria differenza del tenore dalle altre forme di espressione polifonica. La mezza voce (*sa mesa 'oche*) infine funge da «fattore dolcificante» nei confronti del ruvido suono emesso dal duetto basso-contra; la sua vivace melodia ha il compito di completare la polifonia del terzetto, rendendola più viva e soprattutto più vaga. La mezza voce, infatti, è l'unico componente del gruppo che modifica di continuo la sua melodia: basso e contra al contrario - non variano tonalità se non quando la voce (*sa 'oche*) ne imposta una diversa.

melisma fungendo da *crooner*¹² capace di raccontare l'attualità attraverso i versi dei nostri grandi poeti. È una sorta di blues insulare quello dei gruppi a Tenores, in quanto le variazioni stilistiche, diverse da paese a paese, non modificano sostanzialmente il rapporto tra le voci: il ruolo che queste hanno resta intatto da gruppo a gruppo ma in ogni centro cambiano le storie e le fonti che ne alimentano il componimento letterario che è mai totalmente improvvisato.

È la voce, nella cultura sarda, è il vero elemento di raccordo tra il suono della parola ed il significato della stessa. Il fatto che oggi si siano mantenuti intatti i linguaggi dei gruppi a Tenores significa che non è sostanzialmente cambiato il senso raccontato delle storie e che queste persistono nonostante lo tsunami del progresso.

Diverso è invece per la tradizione dei Cuncordu¹³ con la polifonia

¹² Il **crooner** è un cantante che interpreta canzoni melodiche in chiave confidenziale. Lo stile del crooner è nato negli Stati Uniti, dopo l'avvento del microfono che rende meno indispensabile la potenza vocale e permette al cantante l'utilizzo di una tecnica *sussurrata*. Il *crooning* quindi non è un genere musicale specifico, ma è piuttosto uno stile e una tecnica di canto che si fonde col jazz e con un certo tipo di musica ballabile. La grande orchestra, anche se priva della sezione archi, è un elemento distintivo di questo stile, ma nel tempo l'ambiente ideale per l'esibizione del *crooner* è divenuto il locale di piccole dimensioni, con tavolini e luci soffuse e una piccola pista da ballo. In questi locali l'accompagnamento più congeniale diviene quello costituito da basso, batteria e piano e di conseguenza la voce, benché sussurrata, diviene l'elemento essenziale.

¹³ Il genere canoro *a cuncordu*, presente in parecchie zone della Sardegna nord-occidentale, quindi nel Montiferru, è derivante dallo stesso ceppo da cui è evoluto il canto a tenores, ma si differenzia da quest'ultimo forse per aver risentito dell'inseguimento e della presenza delle istituzioni religiose (attestate peraltro sin dall'undicesimo secolo) e subito la fortissima influenza dei canti sacri polivocali ad esse relativi. Come il canto a tenore, anche quello a *cuncordu* è di norma a quattro parti maschili, ciascuna delle quali viene eseguita da un solo cantore specializzato che secondo tradizione è membro di una confraternita laicale. Comune al canto a tenore è la logica musicale basata sulla piena sonorità dell'accordo maggiore in posizione fondamentale (con analogia disposizione delle parti vocali), anche se il canto a *cuncordu* presenta una maggiore ricchezza e varietà di combinazioni di accordi. Diversi sono invece l'impostazione delle voci, in particolare nel canto a *cuncordu* mancano i due suoni gutturali *de sa contra* e *de su bassu*, e il colore che risulta dalla loro combinazione, nonché l'impianto ritmico che nel canto a *cuncordu* è incentrato molto sulle intonazioni del cantore preposto a tale compito e i cui valori non hanno i rapporti di proporzionalità della musica d'arte occidentale, ossia senza che vi si possa individuare una scansione regolare.

sacra del repertorio natalizio e pasquale. Perché ad esempio nei quindici brani del gruppo Su Cuncordu 'e su Rosariu di Santu Lussurgiu è racchiusa la storia non solo di quella Confraternita ma di tutta quella comunità,

Se i Tenores potrebbero teoricamente modificare i contenuti comunicativi mantenendo intatto l'intreccio delle voci questo non sarebbe possibile con le Confraternite che devono necessariamente rispondere a degli stilemi dettati dalla liturgia cristiana.

Il problema dunque della continuità stilistica e della crescita repertoriale è serio e pone questioni e domande forse più complesse rispetto a quelle relative alla contemporaneità della musica tradizionale oggi.

Più volte, in questi ultimi anni, si sono fatte sperimentazioni utilizzando il suono ma di rado si è sviluppato un concetto armonico e melodico rispetto a una musica che sembra essere semplice ma che, di fatto, è altresì complessa e costruita attraverso una rigida struttura dettata dal tempo.

Le sperimentazioni con il jazz hanno dato di sicuro risultati interessanti come lo hanno dato i trattamenti elettronici della musica di ricerca contemporanea – anche se a noi questo termine pare poco appropriato – ma certamente questi non hanno risolto il problema del rinnovamento di un repertorio che è funzionale a quei momenti religiosi nonostante questi gruppi, sempre più spesso, si esibiscono in contesti altri.

Da questo punto di vista vale la pena di citare il lavoro del gruppo "Tenores e Cuncordu" di Orosei, da sempre distintosi non solo per la sua apertura verso l'altro ma soprattutto per la sua necessità di indagine nell'altro evitando di fossilizzarsi in un mondo chiuso tra le sagrestie e le piazze.

Ed è proprio la parte del loro lavoro dedicata al rapporto con le altre musiche – nello specifico i progetti registrati per la Winter & Winter con Ernest Reijseger e nell'ultimo film di Herzog – a dare i risultati maggiori e a scardinare quell'atavico attaccamento alla pura tradizione che rischia di implodere in un *déjà vu* già sentito.

La disquisizione sulla contemporaneità della musica tradizionale in Sardegna e sul suo futuro nel rispetto del presente e del passato necessita il coraggio delle scelte e un assoluto rigore funzionale.

È dunque in questo contesto che il gruppo di Orosei ha percepito al meglio questa necessità tesa tra passato, presente e futuro nel rispetto di quella contemporaneità che, come abbiamo scritto, è di chi vive concretamente il proprio presente.

Presente che, fotografato con gli occhi odierni, non fa altro che contribuire a dare risposte alle innumerevoli domande che la cultura tradizionale sarda si pone ed a rafforzarne ed incoraggiarne un cammino che dovrà necessariamente essere ogni giorno più contemporaneo in un ponte ideale tra passato appena trascorso ed un futuro imminente.

Sardegna quasi un continente dunque, come scrisse Marcello Serra alla fine degli anni '60. Continente con tanto di lingue e dialetti (spesso incomprensibili tra loro), colori, profumi, usanze e culture diverse che affondano le loro radici nei Giudicati di Eleonora d' Arborea e nelle invasioni di tutti, dai Fenici ai Mori, dai romani ai pisani e genovesi, dagli aragonesi ai piemontesi.

Invasioni che, se alcune volte sono servite per piegare le popolazioni locali, hanno però contribuito ad arricchire la cultura attraverso il *metisage* delle usanze, delle lingue e della musica che, proprio a causa del passaggio di numerose popolazioni, si è arricchita ed evoluta notevolmente tanto da poter essere considerata il vero testimone storico di tutti questi passaggi.

Un vero Continente musicale fatto di strumenti, voci, repertori e stili musicali che si differenziano proprio in base alla loro collocazione geografica.

E sì, visto che la Sardegna è stata invasa dai Mori a sud, è facile trovare i melismi arabi nella voce straordinaria di Elena Ledda o le inflessioni catalane in quella di Anna Masu a Nord-Ovest piuttosto che le *nuances* genovesi nei Marenostrom carlofortini.

E se è il repertorio delle Confraternite a raccontare la storia più recente sono i suoni gutturali e arcaici dei gruppi a Tenores a raccontare l'introspezione di un popolo meticciano ma fortemente ancorato alle proprie radici visto che nessuno è riuscito a conquistare le terre impervie e protette del centro dell'Isola che hanno permesso di preservare una specificità vocale unica in tutto il Mediterraneo. Se le Confraternite sono un misto di raffinatezza armonica e 'graniticità repertoriali le voci dei Tenores sembrano provenire dall'imitazione del suono delle greggi.

Questa è la spiegazione che ne dà Daniele Cossellu, *oche* (voce) del mitico quartetto dei Tenores di Bitti resi famosi da Peter Gabriel e coccolati addirittura da Frank Zappa.

Ma tradizione, come abbiamo scritto, non significa solo voci come musica non significa solo tradizione.

È difficile infatti citare gli innumerevoli gruppi e gli artisti che da anni lavorano con il preciso intento di costruire un presente in musica che

possa aprire le porte verso il futuro incerto dei plurilinguaggi.

A partire dai primi anni Ottanta artisti importanti come Enrico Rava, Ornette Coleman, David Liebman e altri hanno provato a collaborare con gruppi a Tenores, cantanti o suonatori di launeddas e di organetto.

Altri artisti "continentali" come il suonatore di Launeddas Carlo Mariani ed il chitarrista Massimo Nardi hanno studiato e metabolizzato diligentemente la cultura tradizionale sarda per riproporla con una veste nuova.

E se i risultati non sono stati magari sempre eccellenti è grazie a questi esperimenti se oggi tanti artisti isolani si muovono in binari non convenzionali. Uno tra tutti è il giovane musicista di Palau (ma residente a Barcellona) Paolo Angeli che ha brevettato una bizzarra *chitarra sarda preparata*, strumento a corda e percussivo con un'infinità di pedali, martelletti e corde benedetta addirittura dal grande Pat Metheny.

E dalle corde alle canne e ad altri strumenti, stili e generi con i Cordas et Cannas di Olbia passando per i gruppi sempre interessanti di Elena Ledda, Mauro Palmas e Clara Murtas fino al cantante sardo/pop Piero Marras o ai Tazenda oggi orfani del loro leader carismatico Andrea Parodi che molto ha dato alla musica dell'isola ponendosi come punto di giunzione tra la musica popolare e i crossover.

Ma provate ad ascoltare oggi i Sikitikis (musicano in diretta anche film del passato e sono sotto le ali di Caterina Caselli), i rappers (rigorosamente in sardo) o il blues di Francesco Piu e Davide Pirodda.

Anche la musica colta si è spesso confrontata con il patrimonio musicale dell'isola: già in passato, compositori come Lao Silesu ed Ennio Porrino hanno sperimentato in questa direzione.

Ma è la scena classica contemporanea, che in Sardegna può vantare una rilevante vitalità e un festival come il cagliaritano Spaziomusica (attivo da oltre trent'anni), ad aver affrontato il tema in modo strutturale, trovando nella tradizione motivi di ispirazione e stimoli formali per svariati lavori del compositore Franco Oppo, autentico punto di riferimento per la nuova musica nell'isola, di Vittorio Montis e dei più giovani Marcello Pusceddu, Antonio Doro, Giorgio Tedde, Lucio Garau, Fabrizio Casti, Ettore Carta, Andrea Saba e altri.

Ma è forse nel jazz, musica del Novecento per antonomasia, che si esprimono alcune delle cose contemporanee più rappresentative. Non solo per merito di una grande quantità di festival - soprattutto estivi - di grande qualità (Cagliari, Sant'Anna Arresi, Calagonone, Berchidda, Nuoro, Santa Teresa, ecc.) che hanno creato un pubblico numeroso ed

affezionato, ma anche per merito di artisti, giovani e non, che conducono una ricerca estremamente interessante e creativa: dai musicisti affermati come lo scomparso Marcello Melis (forse il primo ad aver tentato di avvicinare la musica improvvisata agli stilemi della musica popolare sarda mettendo negli anni settanta a confronto il gruppo Rubanu di Orgosolo con musicisti d'oltre oceano), Antonello Salis e Riccardo Lai fino ad arrivare ai giovani leoni del jazz isolano.

I sassofonisti Enzo Favata e Gavino "Bainzu" Murgia (che è anche un polistrumentista dotato di una vocalità alquanto straordinaria), i pianisti Paolo Carrus, Silvia Corda, Luca Mannutza e Alessandro Di Liberto, il direttore d'orchestra e arrangiatore Giovanni Agostino Frassetto, i chitarristi Bebo e Massimo Ferra o il batterista Francesco Sotgiu, rappresentano mondi musicali diversi ma legati da un denominatore comune, mentre per gli organici più ampi l'Orchestra Jazz della Sardegna che ha sede a Sassari organizza tra le altre cose un noto concorso di composizione ed arrangiamento per Orchestra jazz.

Ma i nomi da citare sarebbero tanti e molti di questi sono musicisti giovanissimi che faticano a farsi notare.

Sono quelli dei tanti artisti sparsi in tutte le parti dell'isola: alcuni tra tutti il trombettista di Macomer Francesco Lento e la cantante cagliaritana Francesca Corrias leader del gruppo Sunflowers prodotto dalla coraggiosa etichetta S'Ard. Musicisti questi nati in seno ai Seminari jazz che, da 24 anni, organizza a Nuoro l'Ente Musicale e dove sono passati migliaia di giovani provenienti da tutta l'Italia e da parte dell'Europa.

Basti pensare che da tre anni l'Ente organizza in seno ai seminari una rassegna di concerti con oltre quindici appuntamenti invitando solo gruppi e artisti che sono nati in seno agli stessi seminari.

Ma molto altro si potrebbe dire e raccontare sulla musica in Sardegna. Quella di oggi e quella di ieri. In questo senso la trasversalità di ora è quella di quest'isola tagliata in due da una strada e divisa in mille parti dai tanti muri a secco (retaggio della *Legge delle chiudende* della metà dell'Ottocento) che si esprime al meglio anche nel percorso straordinario del gruppo Sonos 'e Memoria dove musica e immagini, quelle del regista di Sedilo Gianfranco Cabiddu montate utilizzando vecchi spezzoni di cinegiornali scoperti e restaurati nell'Istituto Luce, si incontrano in un progetto corale che forse rappresenta al meglio la realtà di oggi.

Realtà fatta d'incontri e di scontri in un'isola che, se in passato è stata teatro di razzie e terra di scambio, alle porte del terzo millennio resta luogo di incontro e crocevia di migrazione del pensiero mediterraneo.

Immagini dal "Bellini"



Cappella dell'Istituto



Biblioteca



François Rossé

Professore di analisi al Conservatoire National de Région "J. Thibaud" di Bordeaux (Francia)

Fondatore del gruppo Icar - Interpreti e Compositori dell'Aquitania per la ricerca

Création?

Secondo il mio parere, la creazione è un procedimento complesso.

Utilizzare alcuni momenti della propria esistenza ben oltre lo spazio culturale riconosciuto, (che non sarebbe che una conseguenza, e forse a posteriori).

La Cultura, comunemente intesa (cultura erudita), mette in risalto molto spesso aspetti redditizi; tuttavia, io ritengo che l'atto creativo sia contemporaneamente la ricerca dei Simorgh-s¹ (la scoperta della propria vitalità, della provvisorietà di ogni istante) e il vincolo vantaggioso, concordato con l'altro (partner, pubblico... ecc.). L'essere umano non sembra distinguersi dall'animale se non per la forza, per il rendimento e per l'attualità del suo "*contrat social*".

Di origine alsaziana², io sono certamente vissuto in frontiera tra due

¹ Racconto persiano i cui protagonisti sono degli uccelli alla ricerca di un tesoro Dopo lunghe peripezie attraverso 7 valli (che rappresentano altrettante tappe di un vero e proprio itinerario iniziatico pieno di simboli universali dalle plurime interpretazioni) si riflettono in uno stagno e scopriranno paradossalmente, di essere tornati al punto di partenza, che è il loro tesoro più sontuoso e più intimo.

Nel Manteqo (il Testo in argomento), il volo degli uccelli attraverso 7 valli, non è altro che la metafora di sette stati spirituali da attraversare, quali: la ricerca, l'amore, la conoscenza, il distacco, la purificazione, lo stupore ed infine la settima è la valle delle privazioni e dell'annientamento, ma oltre la quale non è lecito andare perché vi è Dio. (Nota del traduttore)

² François Rossé è nato a Strasburgo in Alsazia il 16 giugno 1945. Compositore, pianista ed improvvisatore è stato uno degli allievi di Olivier Messiaen al Conservatorio Nazionale Superiore di Parigi. Nominato professore di Analisi al Conservatorio di Bordeaux, determinante per la sua vita artistica è stato l'incontro con Jean - Pierre Londeix, che lo ha stimolato a scrivere partiture per Sassofono.

distinte culture, germanica e latina: senza ombra di dubbio, l'Arte di frontiera è l'aspetto essenziale della mia esperienza di uomo/artista così come situazioni e contesti anche molto diversi tra loro, sono assai frequenti nella mia produzione³.

Il problema della «musica contemporanea» merita di essere seriamente posto negli ambienti dei compositori troppo spesso condizionati dal mondo degli «affari» culturali che gestiscono questi spazi.

È vero che, tradizionalmente, il musicista era "dipendente" da diverse istituzioni sociali. Tuttavia riferendoci ad una certa élite della "musica contemporanea", si può restare sbalorditi quando il giornale "*Le Monde*" del 30 gennaio 2004 riportava, uno accanto all'altro, due articoli molto significativi. Un articolo intitolato "Il malessere dei compositori"⁴ riportava le riflessioni del più famoso dei nostri giovani compositori francesi, precisamente Pascal Dusapin che affermava che egli apprende più che altrove discutendo, al momento della pausa, con il cornista alla macchina del caffè. L'articolo vicino riferiva di una donna che partoriva ammanettata (nel nostro paese detto "civilizzato").

Naturalmente, non è certo colpa del nostro compositore di talento se

Numerosi i riconoscimenti e premi internazionali ricevuti dall'artista per le sue composizioni, tra cui la nomina a Cavaliere dell'Ordine delle Arti e Lettere. La musica di Rossé è conosciuta ed eseguita a livello internazionale e, negli ultimi anni, il musicista si è prodotto in concerti di improvvisazione con musicisti come Carlo Rizzo, Bernard Lubat, Michel Etzekopar, Sylvain Kassap. Autore di numerosi testi poetici e teorici in francese e tedesco, una delle ultime opere, «Ecce Joanna», ispirata da Jeanne d'Arc, è stata eseguita a Rouen nel 2008. Rossé è anche uno dei fondatori del gruppo Icar (Interpreti e compositori dell'Aquitania per la ricerca). (Nota del traduttore)

³ Il Trio di Parigi, un Ensemble di camions di pompieri e il Trio di saxofoni con la caserma de Blois e di Niort, un'opera sinfonica per l'orchestra nazionale della Radio televisione rumena, la musica di un Cabaret a Strasburgo, una eterofonia per 300 musicisti a L'Ile della Réunion.

L'attività artistica si svolge come sia come compositore che come un pianista improvvisatore jazz, con i musicisti tradizionali e musicisti rock, presso il Festival Alternativa a Praga, l'ambiente rumoroso di Tokyo, la coreografica Taffanel, il festival del cinema di Aubagne, in duo con Sylvain Kassap, il teatro di Agités de Poitiers (musica per Leonce e Lena Büchner), la performance con artisti visivi e poeti ... ecc.

⁴ Dossier «compositeurs» dans *Le Monde* du 30/01/04. *Le Malaise des compositeurs contemporains* «Au cœur des problèmes, il y a souvent un mépris et une incompréhension, précise le compositeur Pascal Dusapin. Mépris des compositeurs, qui considèrent les musiciens d'orchestre comme des exécutants, mépris des instrumentistes, qui constatent souvent une méconnaissance des techniques d'écriture. Moi, en deux ans de résidence à l'Orchestre de Lyon avec Emmanuel Krivine, j' ai plusppris en allant à la machine à café avec le 4e cor.»

questa donna ha subito l'inammissibile torto da parte dei nostri degenerati concittadini e tantomeno è colpa di questa donna che ha partorito disonorevolmente se questo compositore abbia incontrato un cornista alla macchina del caffè.

Si può rimproverare a "Le Monde" questo inopportuno accostamento. Ma vi invito ad andare oltre; vi invito a cercare l'errore. Errore che non è certamente nella strategia musicale, ma piuttosto nelle ambiguità di ordine sociale.

I problemi dei musicisti della musica contemporanea più in vista (molto poca, purtroppo), sono spesso ininfluenti in rapporto alla quotidianità; evidentemente la sfida non è semplicemente di essere presenti a livello sociale, in modo più visibile, ma aspirare anche ad una trasmissione valida e tutto ciò con una esigenza artistica nell'impegno che esclude ogni demagogia. Dove si trova oggi l'evidenza del peso dell'impegno creativo pubblicamente percepibile, quando si fanno apparire artificialmente sulla ribalta di "successi della musica" giovani compositori sponsorizzati secondo logiche di "mercato" (mercati ridicoli, in questo preciso caso).

La stessa situazione si verifica per quanto concerne i premi degli studenti se condizionati da un auditel discografico e non in relazione con la riconoscenza di una azione concreta effettuata per l'impegno di questi giovani studenti⁵.

Naturalmente, i compositori realmente impegnati in una dimensione artistica ed umana sono ben presenti, ma troppo disorientati per essere riconosciuti nel loro impegno da rapporti o assiomi abituali che defini-

⁵ Nel film "Harrison Flowers" un giornalista eccelle per un reportage sui fiori, di fronte ai giornalisti che si impegnano su fronti infinitamente più pericolosi per testimoniare dei fatti (guerre, calamità ecc...); certamente in maniera visivamente meno drammatica, vi è una totale dicotomia tra l'immagine ostentata dalla musica contemporanea molto spesso nello status quo (non la musica contemporanea, ma la sua forma esteriore sostenuta dalle istituzioni che se ne occupano) e la realtà dei musicisti creatori (forse meglio che compositori) impegnati su tutti i fronti e di cui la capacità di adattamento (elemento della creazione essenziale a livello biologico) è stato costruito da confronti talvolta spigolosi, spesso non convenzionali. Biologicamente l'essenza dell'essere si trova nel movimento permanente della memoria, dei cromosomi fisici e psichici, a questo livello il pericolo di una specie di mantenimento di un "museo" della musica contemporanea è permanente. Le questioni della trasmissione e dell'oralità, che sono state sollevate nello scenario dei "Futures Composes" sono oggi al centro dei dibattiti più pertinenti. Urge che le istituzioni se ne interessino allo stesso modo a pena, molto semplicemente, di non essere più presenti nella contemporaneità degli accesi interessi di oggi.

scono la nozione di «musica contemporanea» che sarà urgente riattualizzare in un'epoca con una evoluzione sociale e politica molto rapida.

Mi sembra che, se il XX secolo è stato praticamente il secolo dei confronti estetici, della presa di coscienza delle dimensioni acustiche grazie alle nuove tecnologie, il XXI secolo, alimentato dalle acquisizioni del secolo precedente, entrerà più in profondità nelle dimensioni di ordine etico e raggiungerà un'arte più direttamente improntata all'umano.

Il ruolo dell'arte e dell'artista oggi dovrà necessariamente essere ridiscusso nell'ambito di una umanità indiscutibilmente cosciente dei suoi legami sociali che scuotono e si intrecciano nel vissuto del pianeta.

La situazione non è preoccupante laddove, continuando a credere che la creazione è un potente mezzo di espressione, la si tragga fuori dalle caste delle logiche culturali di cui la data di scadenza sembra essere ormai oltrepassata, restituendole quella centralità all'interno dell'attuale quadro di riferimento concettuale che consente spesso alla «musica contemporanea» di identificarsi, fuggendo dalla constatazione di una disattivazione delle dialettiche che conducono a categorie di pensiero monolitiche generalmente protezionistiche, fino all'estinzione.

Si riporta lo stralcio di un quotidiano un po' provocatorio: «la creazione non usa ciò di cui non si serve» e questa è sempre da ricreare. Non si dimentichi che lo stesso spirito possiede i piedi per avanzare. Sono disposto ad essere, semplicemente, le dita dei piedi, più utili che un cervello sconnesso dalla realtà; naturalmente, si tratta di una scelta molto soggettiva, ma si è nel diritto di provocare specialmente oggi, in un periodo difficile.

Gli spettri umani del presente contemporaneo suonano a volte più intensamente che i soli spettri acustici, sembrano essi.

Il concetto di "ricerca" musicale non può limitarsi ai soli laboratori acustici e tecnologici, come spesso insidiosamente accade; questo concetto si estende molto più largamente alle sperimentazioni nelle dimensioni di ordine umano e sociale e molto spesso delle situazioni acustiche originali sono scaturite in modo consequenziale partendo da un altro interesse⁶.

⁶ In maniera evidente in "Bachflussigkeit 1985" per 15 strumenti senza un direttore che era una esperienza sociologica del comportamento dei musicisti e che iniziavano, in maniera evidente, a sperimentare su degli spazi acustici impensabili mediante una ricerca razionale diretta. Molto più lontano nella storia, la derivazione più originale del serialismo weberniano è stata ugualmente una certa forma di consapevolezza della dimensione timbrica, molto più interessante nelle sue conseguenze rispetto agli assiomi che governano il serialismo.



Franco Liberati

Direttore della Scuola di musica e tecnologia
dell'Istituto italiano di tecnologie musicali

La Popular Music

Fenomeno sociale e tecnologico

La Popular Music può essere considerata come la matrice dell'espressione popolare della cultura musicale dei popoli, espressa nelle forme e nei contenuti come rappresentativa di un territorio o, ancor meglio, di un'area geografica ben definita.

Nata per definizione come alternativa alla cosiddetta musica colta, muove i suoi primi passi negli Stati Uniti nella seconda metà dell'ottocento ma, seppur in forma meno codificata, contemporaneamente si diffonde anche in Europa.

Alcune scuole di pensiero concepiscono popular anche il jazz, anche se i più radicali sottolineano distinzioni di stili e di forma.

L'aspetto che caratterizza sin dalla nascita la Popular Music è l'aspetto tecnico e tecnologico; infatti, sin dagli albori, la larga diffusione della musica Pop trova immediato riscontro nella necessità di diffondere attraverso supporti le canzoni e le opere in genere di grande riscontro.

Tra i precursori della musica Pop troviamo Stephen Foster¹ (Pittsburgh 1826 – New York 1864), con la sua celebre «*Oh! Susanna*», e le prime forme di rappresentazioni dal vivo dei *minstrel show*².

¹ Conosciuto come «il padre della musica americana», fu il più importante compositore e scrittore statunitense di canzoni del XIX secolo. Ancora oggi le sue canzoni rimangono conosciute e popolari in tutto il mondo dopo più di 150 anni dalla loro composizione.

² Il **minstrel show** (o minstrelsy), è considerato la prima forma teatrale originale statunitense, e fra il 1830 e il 1840 ebbe un ruolo fondamentale nella nascita dell'industria discografica americana. Consisteva in una miscela di sketch comici, varie-

Il movimento Pop statunitense dette vita ad una nuova era editoriale, che ebbe in Tin Pan Alley³ il principale artefice con la nascita del fonogramma, prima forma di supporto sonoro che ebbe nei decenni successivi tutte le forme evolutive dai cilindri ai compact disc.

La nascita dell'industria discografica e quindi delle prime compagnie discografiche è proprio la logica conseguenza di un crescente interesse nei confronti della Pop Music e della possibilità di fruirne attraverso sistemi di riproduzione meccanici.

La *North American Phonograph Company* ebbe luce intorno al 1890 proprio dal fonografo di Edison e, successivamente, diventa la ormai celebre *Columbia Phonograph Company*, considerata la più antica etichetta fonografica.

In Europa, Emile Berliner⁴ costruisce il primo grammofono e, di conseguenza, nascono la "Berliner Gramophone Company" (Berlino, 1895), "la Gramophone Co. Ltd." (Londra, 1899), ed a seguire filiali in tutti i paesi europei.

L'invenzione di Berliner crea i presupposti per la prima forma di pro-

tà, danze e musica, interpretati da attori bianchi con la faccia dipinta di nero, cioè in Blackface o (specialmente dopo la guerra civile americana) da Afroamericani sempre con la faccia dipinta di nero.

I Minstrel show rappresentavano i neri in maniera stereotipata, e quasi sempre offensiva: in questi spettacoli erano immancabilmente mostrati come ignoranti, pigri e superstiziosi, e veniva accentuato in maniera caricaturale il loro amore per la musica.

³ **Tin Pan Alley** (cioè «Vicolo della padella stagnata»). Un isolato compreso fra Fifth Avenue e Broadway in cui avevano sede un microcosmo di ditte coinvolte nel business della musica popolare: autori di canzoni (publishing house), studi di registrazione, talent scout, manager, eccetera. Esso diede il nome all'industria musicale newyorkese che dominò il mercato della musica popolare nordamericana tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del ventesimo secolo.

In seguito il termine fu usato per designare l'intera industria musicale.

Uno dei nomi più famosi associati a Tin Pan Alley è sicuramente quello di George Gershwin che iniziò a lavorarvi come *song plugger* (un pianista che suonava le nuove canzoni per promuovere la vendita degli spartiti).

⁴ Emile Berliner (20 maggio 1851 – 3 agosto 1929) Inventore tedesco, impiegato della Bell Telephone Company, divenne famoso per aver utilizzato il disco al posto del cilindro nei sistemi di riproduzione del suono, sviluppando l'idea di Charles Cros. Oltre che inventore del disco Berliner è anche l'inventore del grammofono, che brevettò nel 1887.

duzione in serie attraverso la possibilità di stampare un numero illimitato di copie di dischi da un'unica matrice.

Da quel momento la tecnologia dedicata al settore si è sviluppata di pari passo con le diverse forme di popular music generando un legame imprescindibile che, a distanza di più di un secolo, continua a rappresentare una punta d'eccellenza nel settore creativo musicale.

Negli ultimi decenni abbiamo assistito a un susseguirsi di innovazioni tecnologiche che hanno spesso determinato la nascita e lo sviluppo di nuovi linguaggi musicali, pur mantenendo le identità popolari spesso determinate dalla forma canzone o dal tema portante esposto da uno strumento melodico.

Attraverso il diffondersi di supporti fonografici (o discografici) abbiamo, inoltre, potuto concepire forme di *crossovering*, ovvero la possibilità di proporre musiche di fusione tra diverse culture musicali; ad esempio l'uso di ritmi afro-cubani nella tradizione melodica mediterranea, o le stesse liriche mediterranee nella musica di matrice anglosassone quale il rock o il blues, piuttosto che l'armonia jazz nelle ballate balcaniche o nelle atmosfere orientali.

Negli ultimi anni la crisi dell'industria discografica ha generato un paradosso: nonostante le tecnologie permettano ormai forme creative potenzialmente illimitate, si è costituita una diffusa scuola di pensiero per cui l'allineamento con i presunti dettami commerciali della distribuzione di prodotti musicali risulta essere un percorso privilegiato da moltissimi addetti ai lavori.

Le avanguardie del Rock, del Progressive, del Funk, della New Wave, del Punk, delle nuove frontiere dell'elettronica e del *crossover* che hanno rappresentato le diverse fasi evolutive della popular music coerentemente con le rispettive fasi storiche e le innovazioni tecnologiche, oggi lasciano il passo ad un appiattimento verso forme generaliste proponendo su larga scala cliché ormai consumati con l'unico obiettivo di coinvolgere grandi masse con prodotti «usa e getta».

Le tecnologie dedicate alla produzione musicale offrono, per contro, agli operatori del settore strumenti di elevatissima qualità dalle potenzialità creative ormai illimitate.

Ciò ha generato un'anomalia, in particolare, dal punto di vista sociale: la musica ha sempre rappresentato, fino a qualche tempo fa, una forma di espressione della società nella sua contemporaneità.

Escludere la musica dalla società, decontestualizzarla e renderla mero ed esclusivo prodotto commerciale, ha generato - e continua a generare -

processi involutivi che danneggiano non solo il settore della produzione musicale, ma alimentano il degrado sociale e abbassano il profilo culturale dei popoli.

L'unica strada percorribile per concepire una controtendenza in tal senso è quella di istituire nuove forme di educazione musicale nelle quali gli aspetti tecnici e tecnologici relativi alla produzione musicale contemporanea rappresentino fonte di ispirazione e nuovi stimoli per elaborare forme sonore innovative e linguaggi musicali diversificati in ogni loro aspetto, li dove culture e stili di diversa provenienza possano fondersi generando opere musicali di alto profilo culturale.



Angelo Palmeri

Oboista

Docente ISSM "Bellini" di Caltanissetta

L'ancia per oboe: passione, disciplina e non solo...

Nell'ambito delle diverse famiglie dell'orchestra quella dei legni è composta da strumenti con caratteristiche molto diverse fra loro: i sassofoni e i flauti, che vengono costruiti in metallo, e altri come il clarinetto, l'oboe o il fagotto che, eccetto alcuni modelli da studio in cui si impiega materiale plastico, hanno un corpo in ebano o altro legno pregiato.

Inoltre, un'altra sostanziale differenza riguarda sia l'imboccatura che il mezzo di produzione del suono, l'ancia, e di conseguenza, sempre nell'ambito della stessa famiglia, viene opportunamente effettuata una sotto-classificazione in strumenti ad ancia semplice o battente (clarinetti e sax) e strumenti ad ancia doppia (oboe, corno inglese, fagotto e controfagotto).

Ed è proprio sull'ancia dell'oboe che voglio soffermarmi per dare il mio modesto contributo e gettare le basi per ulteriori approfondimenti.

L'ancia ("reed" in inglese) è costituita da due palette (per questo ancia doppia) di canna sagomata, innestate su un tubicino di ottone, il cannelo o ramello, che una volta lavorata va inserita nella boccola porta ancia della parte superiore dell'oboe.

Tutta la fase di preparazione e lavorazione di un'ancia per oboe richiede tecniche di costruzione e attrezzi il cui corretto uso richiede anni di esercizio e di esperienza. Molti giovani dopo avere iniziato con entusiasmo lo studio dell'oboe lo abbandonano sia per le oggettive difficoltà tecniche dello strumento che per il quotidiano lavoro e la costante ricerca nella lavorazione dell'ancia, la quale rappresenta la parte più importante e determinante per un'ottima qualità timbrica e sonora dello strumento. Essa è fonte di armonia, coordinazione, organicità e sistematicità dei suoni. L'ancia è, dunque, il cuore dell'oboe. Va costruita dall'oboista, e ciò



Da sinistra a destra: ceppo, linguetta, cannello, righello, cavalletto convesso, micrometro centesimale, raschietto, cavalletto concavo

non è da poco; se facciamo un'analogia con gli altri strumenti a fiato ci rendiamo subito conto di come quelli ad ancia doppia richiedano allo strumentista un notevole spazio di tempo, aggiuntivo alle ore di studio, da dedicare esclusivamente alla costruzione e lavorazione dell'ancia.

Uno studente che sceglie uno strumento d'ottone, infatti, saprà fin dall'inizio che non incorrerà nello "stress da ancia", che dovrà scegliere esclusivamente un bocchino adeguato alla conformazione delle proprie labbra (di fatto le parti vibranti in questo caso sono proprio le labbra che fungono da ancia), per cui la capacità di controllarle, mutandone la frequenza delle vibrazioni, determinerà la produzione di tutta la gamma dei suoni dello strumento (da ciò la definizione di "labiofono o aerofono a bocchino").

Identico discorso per i flautisti, i quali dopo aver scelto una testata con l'imboccatura idonea alle proprie esigenze vedono già risolto il problema.

Meno semplice è la questione che riguarda gli strumenti ad ancia battente: per questi, infatti, la ricerca dell'ancia, che è costituita da una sola paletta, va fatta su canna di lavorazione industriale, che viene poggiata al bocchino e trattenuta tramite una fascetta che unisce entrambi i componenti. Lo strumentista può adattarla alle sue esigenze con piccoli interventi.

Gli strumentisti che utilizzano strumenti ad ancia doppia, invece, sono

quotidianamente di fronte al continuo interrogativo riguardo l'ancia da utilizzare. Questo perché anche l'ancia usata il giorno prima non mantiene le stesse caratteristiche. Infatti influisce su di essa, oltre all'usura, la temperatura, l'umidità, l'altitudine, la posizione geografica. Quindi tutti i giorni lo strumentista è costretto a modificare e ricercare soluzioni per ottenere risultati soddisfacenti, anche attraverso la costruzione di nuove ance.

La stessa ancia, che vibra grazie al flusso di aria insufflata, non sarà mai idonea per due diversi strumentisti, a maggior ragione tra un esperto e un neofita, poiché la conformazione delle labbra dell'artista, la cui esperienza nel controllo della emissione dell'aria permette di produrre suoni gradevoli non potrà mai paragonarsi a quello del principiante che deve ancora raggiungere la propria dimensione.

La costruzione dell'ancia. La canna

Molto spesso reperire la canna di alta qualità è un'impresa ardua, poiché è di primaria importanza anche la posizione geografica in cui si trovano i canneti. Canneti di ottima qualità si trovano a sud della Francia, prevalentemente nella zona del Var, e la specie botanica è l'*Arundo Donax*¹.

L'esperienza mi permette di affermare che, per ottenere un risultato finale soddisfacente è necessario scegliere pezzi di canna raccolti in prossimità delle località marittime proprio per la presenza di una maggiore concentrazione di iodio. Inoltre, deve trovarsi in un luogo non troppo umido, poiché la presenza di acqua alle radici causa l'ingrossamento delle fibre che la rendono non adatta alla lavorazione. Anche nel sud della Sicilia esistono piantagioni di canna che presentano ottime caratteristiche. Ricordo con piacere le mie uscite, insieme ai miei studenti, alla

¹ Generalmente canna comune o canna domestica, l'*Arundo donax*, così come riportato da Carl Nilsson Linnaeus nella sua nomenclatura botanica "Species Plantarum", pubblicato nel 1753, è una pianta erbacea perenne e dal fusto lungo, cavo e robusto, che cresce in acque dolci o moderatamente salmastre. La sua area di origine si estende dal bacino del Mediterraneo al Medio Oriente fino all'India, ma attualmente la canna si può trovare sia piantata che naturalizzata nelle regioni temperate e sub tropicali di entrambi gli emisferi. Forma dense macchie in terreni umidi di ambiente ripariale, lungo gli argini di fiumi e stagni ma anche sui margini di campi coltivati e sulle dune sabbiose.

ricerca di idonei canneti dove poter effettuare la raccolta. Dopo una giornata di ricerca, raccolta e selezione tornavamo stanchi ma soddisfatti, con la speranza che il "raccolto", una volta stagionato, risultasse di buona qualità.

Le fasi principali per la raccolta delle canne

Il periodo. La raccolta avviene nel mese di febbraio entro l'ultima fase di luna calante, generalmente durante la prima settimana. È sconsigliato effettuarla nel periodo di luna piena poiché le fibre si trovano ingrossate. Alcuni preferiscono effettuare la raccolta in autunno e precisamente nel mese di ottobre.

La scelta. I canneti, non devono avere le radici affondate nell'acqua, ma trovarsi in luoghi molto soleggiati; la lunghezza media delle canne deve essere superiore a m. 1,80 con un diametro compreso tra 10/11 mm. (la parte migliore e la base del tronco); la corteccia deve essere robusta per rendere poi l'ancia più stabile nell'intonazione.

La stagionatura. La canna raccolta, legata in fasci va posta in posizione verticale, in un luogo non umido, ventilato ed al buio per permettere alla canna di asciugarsi. La stagionatura ha una durata media che va dai 6 ai 18 mesi. Quando la canna è del tutto asciutta, se il suo colore è ancora verdognolo, si rende necessario esporla al sole nei mesi di giugno e settembre (mesi meno caldi) per una durata non superiore alle quattro ore giornaliere. Una volta raggiunta una buona colorazione della corteccia, si procede all'ultima fase.

La selezione. Essa va effettuata in due momenti: prima della sgorbiatura vengono selezionati quei pezzi di canna con un diametro di cm.10,5 che non presentano imperfezioni tali da compromettere la lavorazione nella sgorbiatrice (in considerazione della forma conica della canna lo spessore può variare di qualche decimo di millimetro); la seconda fase della selezione avviene dopo la sgorbiatura (le canne che daranno i migliori risultati sono quelle che hanno una buona colorazione – giallo scuro – e presentano sulla corteccia delle fibre sottili). Saranno scartate le canne con fibre eccessivamente larghe che, immerse in un bicchiere di acqua, lasceranno passare l'aria quando vi si soffia dentro energicamente, evidenziando nell'acqua un flusso di bollicine eccessivo e costante.

Le fasi della lavorazione

Effettuata la prima fase della selezione e scelti dei tronchi da sgorbiare si procede a squartare la canna inserendo la freccia, attrezzo formato da tre lame alla punta, nel tubo, si avranno così tre pezzi di canna la cui forma è quasi semicilindrica. Successivamente si passa al taglio a misura dei pezzi attraverso la ghigliottina inserita nelle sgorbia. A questo punto si otterranno dei pezzi di canna della lunghezza di mm. 76. Da questo momento in poi inizia il lavoro più complesso anche per l'utilizzo di molti attrezzi specifici che vanno adoperati con tecniche appropriate.

L' insegnante dovrà costantemente stimolare i propri studenti attraverso una guida attenta per far sì che si accenda in essi la passione e la voglia di creare, anche attraverso la propria intuizione, procedimenti che potranno essere innovativi.

Il docente avviata questa fase saprà comprendere quando sia giunto il momento di lasciare piena libertà agli studenti per far sì che venga fuori la propria personalità.

La carenza di materiale didattico e il voler tramandare oralmente le tecniche di costruzione dell'ancia ne ha reso sempre più complesso l'approccio, privando spesso gli studenti della possibilità di personalizzare quella ricerca timbrico-sonora che non può essere disgiunta dalla interpretazione e dalla esecuzione.

Consapevole di ciò ho voluto elaborare una guida² che rendesse più semplice e appassionante il lavoro attraverso la presentazione ed i modi di utilizzo delle singole attrezzature, la spiegazione delle fasi di lavorazione illustrando le stesse con un ampio materiale fotografico.

L'oboe è lo strumento ad ancia doppia dalle origini molto antiche; le raffigurazioni di strumenti musicali nella coroplastica testimoniano l'esistenza di strumenti dai quali lo stesso potrebbe derivare. L'Aulos (Grecia) l'Oton (Egitto, India, Medio-Oriente), il Subulo e la Tibia (presso gli antichi Romani), rappresentano gli antenati dello strumento.

Nel medioevo compare con il nome di "musetta" per il registro acuto e di "dulciana" per il registro più grave (strumenti molto simili all'oboe moderno ma privi di chiavi). Le "ciaramelle" o "pifferi" e le zampogne hanno ance che presentano notevole somiglianza con l'ancia dell'oboe

² A. Palmeri « Guida alla Costruzione dell' ancia» - Proprietà dell' Autore.

moderno. Allo stesso periodo risale il "cromorno", la cui ancia doppia era inserita all'interno di una capsula all'interno della quale si soffiava attraverso un foro. L'ancia quindi non era a diretto contatto con le labbra e ciò le permetteva di non deteriorarsi rapidamente.

Intorno al XV secolo, sulla base dello stesso principio, vennero costruiti altri strumenti ad ancia doppia, tra i quali i "sordoni" o "cour-touts", i "bassanelli" o "rakets" e gli "schryari", che caddero comunque quasi subito in disuso. Nel 1600 in Francia, alla corte di Luigi XIV, durante le cerimonie (principalmente in quelle all'aperto), vennero utilizzate le bombarde, dalle quali derivarono tutti gli strumenti ad ancia doppia; naturalmente in questo periodo sia gli strumenti che le ance vennero costruiti in maniera molto approssimativa, con la conseguenza che suono ed intonazione non erano perfettamente controllabili.

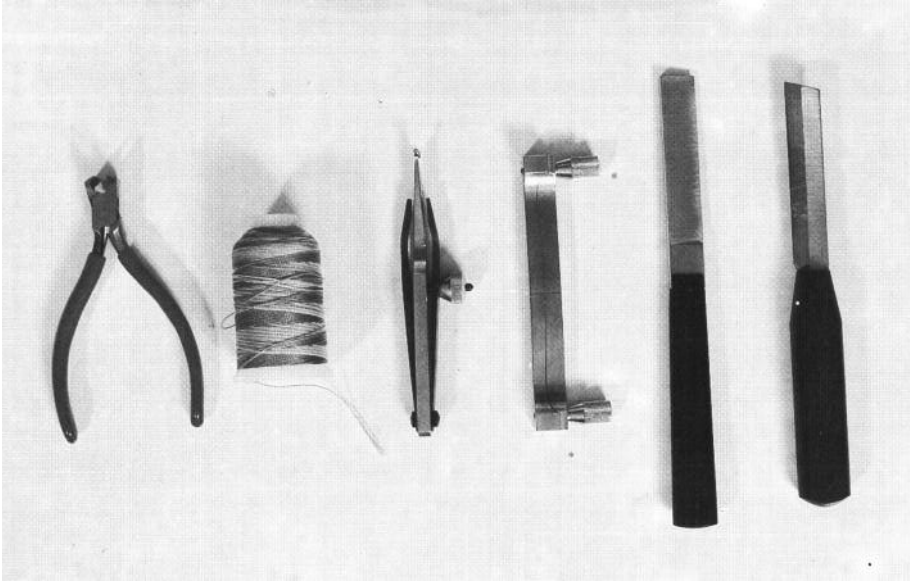
Il progressivo sviluppo tecnico-costruttivo dell'oboe, sino a giungere ai modelli attuali, ha senza ombra di dubbio portato notevoli miglioramenti nell'intonazione e nella timbrica. Ma, mentre lo strumento ha avuto uno sviluppo costante e continuo, l'ancia nel corso dei secoli subisce poche trasformazioni. Il materiale usato per la parte vibrante è rimasto lo stesso, non è cambiato il metodo della legatura e poche modifiche si sono avute nella tecnica dello scarto. Certamente è stata modificata la lunghezza, la larghezza e il filo adoperato per la legatura, oggi in materiale sintetico, più comodo e resistente.

Ne emerge, dunque, che l'ancia, pur essendo un tutt'uno con l'oboe, ha avuto nel tempo uno spazio ed una importanza a se stante rispetto al corpo dello strumento.

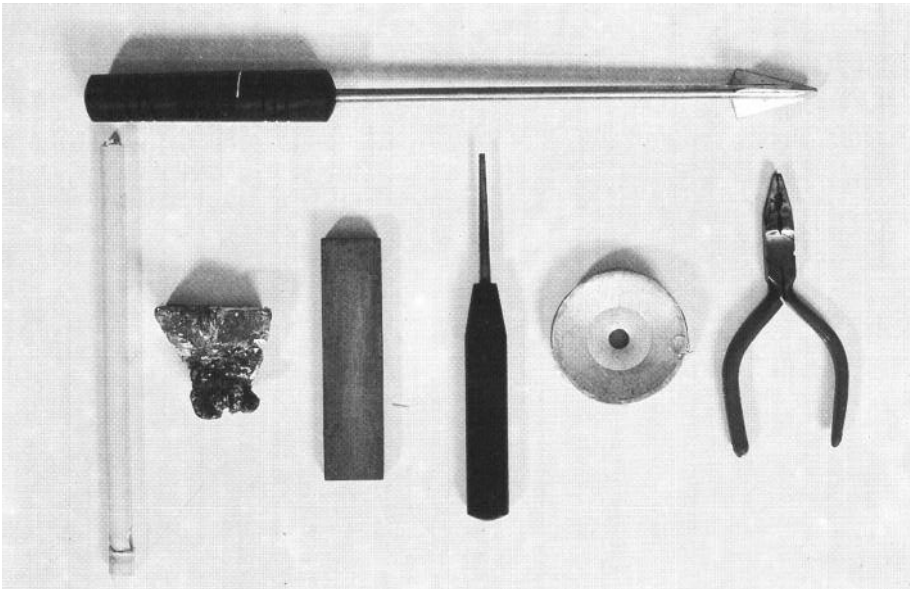
A tal proposito è necessario ricordare che molti sono stati i tentativi di creare ance di costruzione industriale con palette in fibra sintetica direttamente incollate sul cannello, tentativi rivelatisi poco proficui se non addirittura fallimentari.

Di seguito vengono presentati sinteticamente gli attrezzi e le principali fasi della lavorazione dell'ancia.

La freccia a tre lame, inserita nel tubo, permette di ricavare tre pezzi di canna di forma quasi semicilindrica. La sgorbia o sgorbiatrice, utilizzata come la pialla del falegname, serve a ridurre lo spessore della canna ed a portarlo alla misura desiderata, utilizzando il micrometro centesimale. Lo spessore della canna può essere modificato anche con il raschietto in acciaio temperato. Inoltre il pezzo di canna non ancora formato, posto dentro il cavalletto concavo in ebano, può essere ulteriormente lavorato e ridotto allo spessore desiderato. Per sagomare la canna



Da sinistra a destra: tronchesina, rocchetto di filo in nylon, forma piegata, forma diritta, coltelli



Da sinistra a destra: tubo di canna, cera d'api, affila coltello, spina, rocchetto di filo d'otone, pinza; in alto: freccia

si adopera la forma diritta o la forma piegata.

La scelta è dettata dalle esigenze del musicista; qualora si utilizzi la forma piegata, bisognerà munirsi del cavalletto convesso in ebano.

Numerosi gli attrezzi necessari per eseguire il lavoro in maniera ottimale:

- i coltelli, a lama piana o concava, talvolta anche a scomparsa;
- i tubi torniti in ottone o in alpacca, chiamati anche ramelli o cannelli, aventi misure di mm. 46, 47 o 48 in altezza e varie misure di diametro;
- la spina, dove vengono inseriti i cannelli per la lavorazione della canna (essa è utilizzata principalmente durante la legatura, poiché consente di mantenere l' integrità del cannello nonostante la pressione del filo);

- il filo o cordonetto in nylon, di costruzione industriale che ormai da diversi anni ha sostituito la costosa seta;

- la cera d'api che serve per impregnare il filo, non far passare l'aria dalla legatura e facilitare la presa (ultimamente per la scarsa reperibilità, la cera è stata sostituita dallo smalto per unghie o da altri materiali simili);

- la linguetta che può essere in ebano, in plastica o in metallo, bombata o piatta, posta fra le due palette serve a dividerle durante la lavorazione;

- il ceppo in ebano, impiegato come base per tagliare su misura l'ancia (smussatura), sostituito talvolta dal tronchesino;

- la pinza, che viene adoperata per legare il filo d'ottone all'ancia;

- il foglio di vescica o baudruche, dallo spessore sottilissimo, viene posto attorno alle due palette per non permettere la fuoriuscita d'aria (essa viene sostituita anche da materiale sintetico quale teflon o pellicola trasparente);

- il righello la cui lunghezza massima raggiunge i 10 cm, utilizzato per la misurazione dell'ancia;

- la pietra pomice necessaria per rifinirne i laterali e le imperfezioni dello scarto, a volte sostituita dalla carta abrasiva finissima (grana da 1000/1200);

- l'affila coltelli in pietra di carborundum, importante per tenere i coltelli ben affilati e pronti per il lavoro delicatissimo dello scarto.

Fondamentale anche l'utilizzo corretto di tutti gli attrezzi durante le varie fasi della realizzazione dell'ancia. Si parte dalla sgorbiatura, che inizia poggiando uno dei tre pezzi di canna, ottenuto dopo lo squartamento con la freccia, nel supporto concavo della sgorbia. Alcune sgorbia-

trici hanno anche una lama che permette di pre-sgorbiare la canna. Attraverso la lama circolare posta sotto la piolla la canna viene sgorbiata ma non uniformemente. Infatti, la lama asporta più canna dai lati e meno dal centro, la parte più importante della stessa: lo spessore della canna finita al centro non deve essere inferiore ai 5,8 e non superiore ai 6,2 decimi di millimetro, tenendo conto che la misura ottimale media è di 6,0 decimi di millimetro.

Se ciò non è possibile con la sgorbia, per rifinire il pezzo di canna si può utilizzare il raschietto, poggiandola nel cavalletto concavo in ebano ed asportando la canna in eccesso; lo spessore viene misurato con il micrometro centesimale.

Notevole importanza riveste anche la lavorazione della canna nella parte laterale, dove lo spessore può variare dai 5,2 ai 4,8 decimi di millimetro a seconda della forma e dello scarto usato dallo strumentista. Molti oboisti acquistano oggi i pezzi di canna già sgorbiati la cui produzione si realizza attraverso processi industriali che spesso ne pregiudicano la stagionatura (viene fatta nei forni mentre la sgorbiatura è affidata alle frese, che non garantiscono uno spessore regolare, penalizzando così il risultato finale. Per questo motivo è sempre consigliabile, quando non è possibile raccogliere la canna ed effettuare la stagionatura, acquistare la sgorbia e i tubi di canna da lavorare.

Inizia, quindi, la fase della legatura che è il procedimento base dal quale parte la trasformazione da pezzo di canna grezzo ad ancia semifinita, pronta per l'ultima fase della lavorazione cioè lo scarto o tempera della punta. Si tratta della fase più importante di tutta la costruzione dell'ancia, poiché solo se si rispettano le misure che più avanti elencheremo e si utilizza un metodo di legatura che permette al pezzo di canna di rimanere ben saldo sul cannello, si riuscirà ad ottenere una buona ancia, pronta poi per essere temperata.

Le palette appena sagomate vanno prima lavorate con il coltello alle due estremità per diminuire il pericolo di crepe alla base dell'ancia poi, qualora si fosse utilizzata la forma diritta si piega il pezzo di canna in due parti, mettendo la punta del coltello nelle due incisioni centrali, si bloccano le due palette con filo d'ottone e si inseriscono nel cannello. Si procede dunque legando il filo ad un punto fermo che potrà resistere alla tensione che si creerà sullo stesso durante la legatura. Per garantirne una presa più comoda e sicura è consigliabile impregnarlo con la cera d'api, che permetterà, così, di stringere bene la legatura. Inserito il cannello nella spina si passa alla misurazione di tutta l'ancia. Questa è condizio-

nata dalla scelta del cannello: se la misura dello stesso è di mm. 46, la lunghezza dell'ancia legata non dovrà superare i mm.73, poiché la misura dell'ancia finita sarà di mm.72. Se invece si utilizza un cannello di mm. 47, l'ancia legata non deve superare i mm. 74, poiché la misura dell'ancia finita in questo caso non dovrà superare i mm.73.

Il punto esatto d'inizio della legatura è a mm. 5 dall'estremità del cannello e si effettua con un movimento circolare del braccio in senso orario, tenendo presente che la spina deve essere impugnata dalla mano sinistra. Raggiunta con la legatura la punta del cannello si ritorna con il filo al punto d'inizio passando sopra la legatura già esistente. Si controlla, quindi, se la canna è perfettamente in verticale con la spina e si passa alla misurazione. Per evitare che la legatura superi il cannello e quindi schiacci le palette, compromettendo così tutto il lavoro, si consiglia, prima di iniziare, di segnare con una matita il punto esatto della fine del cannello, considerato che, in questa fase, esso è ancora ben visibile data l'apertura delle due palette.

Qualora ci si accorgesse solo alla fine di tutta la legatura, di aver superato il cannello, è conveniente rimontare l'ancia. Infatti, continuare nella lavorazione darebbe risultati scadenti per il semplice fatto che il filo, superando il cannello, bloccherà le vibrazioni e chiuderà l'ancia.

La fase della legatura termina quando il filo ha superato tutta la parte inferiore della canna; per fissarla si effettueranno tre o più nodi. Con la legatura si conclude la fase del montaggio.

È consigliabile legare più ance per permettere alle stesse di assestarsi e di asciugarsi; per evitare in questa fase che l'ancia rimanga schiacciata è opportuno togliere fino a mm. 2 di corteccia alla punta.

L'operazione che seguirà adesso riveste un'importanza fondamentale poiché dalla buona riuscita della tempera dipenderanno le qualità timbriche e dinamiche, l'intonazione, e la facilità di emissione. In questa fase l'oboista dovrà mostrarsi un ottimo artigiano capace di capire le giuste modifiche da apportare all'ancia pur avendo la consapevolezza che il risultato finale spesso non sarà quello desiderato.

Il fine generale della tempera dell'ancia è di ridurre lo spessore della parte superiore delle due palette, tale operazione permetterà all'ancia di vibrare. Per la tempera l'attrezzo fondamentale è il coltello, per cui è consigliato possederne più di uno. Spesso se ne utilizzano tre: il primo esclusivamente per togliere la corteccia, il secondo per la lavorazione successiva, il terzo, con una lama più morbida, per i ritocchi finali. Il coltello

impugnato con la mano destra e posto verticalmente sul punto d'inizio dello scarto, si porta avanti con un movimento lungo e deciso, utilizzando sempre la stessa angolazione della lama per evitare che questa crei in superficie delle imperfezioni (affossamenti o tagli orizzontali) che possono pregiudicare l'intera lavorazione. Si sconsiglia di accorciare i tempi e cercare, in questa prima fase, di togliere più canna possibile poiché la fretta di realizzare un'ancia in poche ore comprometterà inevitabilmente il risultato finale.

Prima di iniziare lo scarto bisogna correggere le imperfezioni della sagomatura, livellando mediante la carta abrasiva o la pietra pomice le giunture laterali delle due palette per facilitarne la chiusura. Fatto ciò si mette a bagno l'ancia per 5 minuti circa.

Il punto esatto d'inizio dello scarto può variare per diversi motivi: durezza della corteccia, sagomatura, spessore della canna; sarà, dunque, l'esperienza a far capire all'oboista-artigiano quale tipo di scarto utilizzare. Va comunque precisato che mediamente lo scarto ha la lunghezza di cm. 1.

Durante la tempera la canna dovrà essere asportata progressivamente e saranno le prime rifiniture con il coltello a definirne le linee generali. La parte che in questa prima fase non dovrà essere toccata è il centro, che mediamente ha la larghezza di mm. 1. Delineata la lunghezza dello scarto, si passa alla prima lavorazione della punta, che non deve essere più lunga di 1,5 mm (considerato che dalla punta partono tutte le vibrazioni ne consegue che una punta troppo lunga schiaccerebbe il suono, troppo corta non permetterebbe gli attacchi). Quando quest'ultima è sufficientemente assottigliata l'ancia può essere schiusa (tagliata). Per questa operazione si utilizza un attrezzo scelto dall'oboista fra il ceppo, la tronchesina, la ghigliottina. Tradizionalmente il più usato è il ceppo, sul quale viene poggiata l'ancia che verrà tagliata con il coltello nella misura prestabilita.

L'ancia appena aperta viene provata per capirne lo stato della lavorazione e costatarne la durezza. È possibile verificare se le due palette sono perfettamente chiuse lateralmente tappando l'estremità inferiore dell'ancia e soffiandovi dentro con forza. La fuoriuscita d'aria sarà segno che l'ancia "perde". Il foglio di vescica o la pellicola trasparente servono per tamponare tale perdita. Continuando la lavorazione, fra le due palette viene frapposta la linguetta affinché l'ancia non si spacchi sotto la pressione del coltello. È necessario a questo punto valutare le seguenti caratteristiche, che non dovranno essere ritoccate se l'ancia è eccessivamente

aperta: spessore della punta e dei fianchi; lunghezza dello scarto; larghezza del centro.

Durante la lavorazione si delinea alla base dello scarto un calco a forma di U e sulla punta una forma di arco a sesto ribassato. È, inoltre, importante operare simmetricamente sulle due palette, temperandole in egual modo, cercando di lavorarle con il coltello alla stessa maniera su entrambi i lati.

Per non rovinare il suono e l'intonazione non si deve assottigliare del tutto il centro (anche se la sua cortecchia man mano va scomparendo). Se l'ancia provata sullo strumento inizia ad emanare i primi suoni si consiglia di "farla riposare", cioè aspettare qualche giorno, affinché le sue fibre possano riassetarsi.

Solitamente i ritocchi finali, su un'ancia appena cominciata, risultano falsi; infatti, riprovandola il giorno dopo, si noterà l'indurimento di essa. È utile ricordare che, quanto sopra detto, non è una legge assoluta, poiché ogni pezzo di canna ha le sue caratteristiche, pertanto il processo conclusivo, nonostante sia stato effettuato lo stesso procedimento di lavorazione su più ance, può dare risultati del tutto diversi. Tutto ciò non deve scoraggiare chi, dopo molte ore di lavoro, si accorge che l'ancia realizzata non dà i risultati sperati: infatti, spesso i difetti sono da attribuire alle caratteristiche del pezzo di canna usata e non ad un errore di valutazione o di procedimento.

Vi sono, inoltre, altre aree, oltre le già citate, nelle quali l'ancia va ritoccata: l'inizio dello scarto, quando essa risulta "dura" nelle note gravi; i fianchi della spina dorsale, se non risulta di facile emissione; la punta per potere suonare agevolmente gli attacchi nelle dinamiche di "p" e "pp".

Per tali modifiche possono essere utilizzate anche la carta abrasiva e la pietra pomice. Quando l'ancia fatta "frullare" e provata sullo strumento dà risultati soddisfacenti si può considerare pronta per essere suonata.

Possiamo concludere, dopo aver sinteticamente passato in rassegna tutte le fasi di lavorazione dell'ancia e gli attrezzi necessari per ottenere un ottimale prodotto finito, che essa rappresenta l'"anima" dell'oboe, mediante la quale lo strumentista può realizzare alte prestazioni tecnico interpretative per una esecuzione di superbo livello artistico e tecnico.



Angelo Licalsi

Docente di esercitazioni orchestrali dell'ISSM
"Bellini" di Caltanissetta

Mélos

per flauto e pianoforte

«Mélos evoca lontani ricordi e si caratterizza per le delicate armonie vagamente impressioniste»

Teresa Procaccini - Compositrice

Con immenso piacere ho accolto l'invito a recensire questo brano che ho tenuto a battesimo agli inizi della mia carriera concertistica.

Sono trascorsi circa trent'anni da quando, durante le mie frequentazioni della casa dell'amico Angelo Licalsi, abbiamo letto insieme questa pagina di musica che aveva finito di comporre.

A prima vista, osservando la scrittura pensai che il brano fosse alquanto semplice; ma, non appena provai a suonarlo mi resi subito conto che quella semplicità dal punto di vista tecnico, nascondeva difficoltà interpretative.

Difficoltà ancora oggi riscontrate dai miei allievi quando ne propongo lo studio: la ricerca delle giuste sonorità, l'equilibrio timbrico, la gestione della velocità dell'aria per mantenere l'esatta intonazione, l'uso del vibrato, la gestione dei suoni filati ...

Tutto ciò mi fece comprendere il valore del brano che mi era stato affidato.

La pagina musicale, pur nella sua brevità, crea atmosfere evanescenti sostenute dal pianoforte a volte in funzione di accompagnamento, con accordi di 5^e e 4^e sovrapposte, a volte dialogante con la linea melodica del flauto. Gli attacchi delicatissimi sin dalla prima nota, invitano a creare suoni poco timbrati ma nello stesso tempo caldi. Suoni che si affievoliscono verso dei pianissimi, che vanno pensati con suoni quasi vuoti, i quali riprendono vita e si trasformano con l'avvicinarsi delle dinamiche. La parte centrale - «poco più lento» - è caratterizzata da una linea melodica meditativa e nel contempo appassionata che porta alla conclusione del brano con un La naturale accentato, che richiama le sonorità iniziali, da eseguire inizialmente con un suono timbrato ed omogeneo filandolo sino alla fine, come da prassi esecutiva di alcune composizioni di Debussy, lasciando il pubblico in uno status di attesa carica di suspense...

Salvatore Vella - 1° Flauto Orchestra Teatro Massimo «Bellini» - Catania

Mélos

per flauto e pianoforte

Angelo Licalsi

Andante cantabile ♩ = 48

Flute

Pianoforte

pp *mp*

pp *mp*

6

poco accel. rit. *pp* A tempo

poco accel. rit. A tempo

10

f poco accel. rall.

f poco accel. rall.

14

poco più lento

mp

poco più lento

mp

2

19

mf

rall. *f* A tempo

A tempo

24

p *f*

Più mosso *f*

Più mosso

28

A tempo *pp*

A tempo *mp*

32

mf

mf

36

mp *mp* *pp*

rall. rall. *pp*

Corsi Accademici - Le Tesi

Silea, (Treviso) 25 Aprile 2007

Devo innanzi tutto riconoscere a Lei, al M° Di Pasquale ed ai relatori prof. Raffaello Pilato e prof. Salvatore Ivan Emma il merito non di poco conto, che vi affida alla storia, di aver avuto il coraggio di affrontare una questione che pochi hanno dimostrato di voler chiarire per le implicazioni collegate con il problema principale.*

Se infatti viene dimostrata la fondatezza delle mie tesi relative alla possibilità di false intestazioni "legali", consegue la necessità di riscrivere la storia della musica della fine del '700, di fare chiarezza sulla Wiener Klassik e quindi sul vero valore dei "mostri sacri" che oggi la rappresentano, Joseph Haydn, Wolfgang Amadè Mozart e Ludwig van Beethoven. Il M° Riccardo Di Pasquale ha impostato la tesi nell'unico sistema ammesso in un'istituzione musicale che impartisce ai suoi allievi le nozioni mutuata in secoli di indagini, delle quali non si mette mai in discussione la serietà presupponendo negli studiosi la buona fede.

La vicenda Luchesi, da me affrontata ad un'età in cui si rifiuta la congerie di falsità che si accetta da giovani, al di fuori dei canali ufficiali e senza il "condizionamento" della musica, per una serie di circostanze fortunate mi ha condotto alla certezza che da due secoli siamo vittime di una mistificazione planetaria. Che un rappresentante del sapere ufficiale direttamente collegato all'arte musicale voglia indagare sulla serietà della mia denuncia mi lusinga e mi dà la carica per continuare la mia opera di demistificazione, fino a giungere alla più completa verità oggi possibile. Già è stata discussa all'Università "La Sapienza" di Roma il 23 aprile 2007 la tesi di Luigi Picardi relativa ad un'opera di Andrea Luchesi, "L'inganno scoperto o il conte Caramella", (Facoltà di Lettere e Filosofia, voto di laurea 100) ed era la prima volta che in un Istituto italiano risuonava il nome del grande compositore mottense.

Ma il modo di affrontare la "questione Luchesi" del M° Riccardo Di Pasquale è più incisivo ed alla lunga foriero di più importanti risultati perché pone il non più eludibile problema della "plausibilità" delle mie tesi, definite estremistiche, nazionalistiche e provocatorie da parte dei difensori del mito della Wiener Klaisik, cioè di

* Lettera del prof. Giorgio Taboga del 25/4/ 2007 indirizzata al M° Angelo Licalsi, già direttore dell'ISSM Bellini di Caltanissetta.

coloro che non hanno altri argomenti contro di esse che la reazione viscerale allo sparire di miti secolari, frutto di mistificazioni.

Proprio nella discussione onesta e corretta delle mie tesi si distingue il lavoro di Riccardo Di Pasquale, che non giudica se le mie attribuzioni siano o meno corrette, ma affronta e discute il problema della loro plausibilità, riprendendo così il discorso lasciato a metà dal solo musicologo italiano che si sia esposto a sostegno del mio diritto di esporle: Luigi Della Croce.

Pur nell'incompletezza dei dati, che contraddistingue le tesi sperimentali come quella di Riccardo Di Pasquale, risulta chiaramente che nel XVIII secolo molti musicisti, per i più disparati motivi, erano disponibili a comporre lavori che sarebbero poi passati in "proprietà" altrui, in esclusiva totale o temporanea e con o senza diritto di intestazione.

Mi sia concesso di esprimere la mia opinione in merito, fondata su elementi certi e controllabili: poche intestazioni di quelle non corrispondenti hanno la caratteristica della certa e totale falsità, e sono quelle nate da furti di copisti o scorrettezze di compositori.

Nella maggior parte dei casi siamo di fronte a composizioni cedute regolarmente dal vero autore al committente con diritto di intestazione cosicché, mentre criticiamo la mancanza di un diritto d'autore, è doveroso riconoscere che la carenza ebbe almeno un aspetto positivo: consentì ai migliori autori di trovare degli sbocchi che consentirono loro di produrre i molti lavori da essi "composti". In altre parole, dopo aver criticato il principe Esterhazy per la sua mania di grandezza che lo portò a monopolizzare le sinfonie di Giovanbattista Sammartini ed Andrea Luchesi, non possiamo dimenticare che senza il principe Esterhazy molte sinfonie non sarebbero nemmeno nate. Lo stesso vale per i principi Thurn und Taxis e Oettingen-Wallerstein, per il conte Walsegg e per gli innumerevoli nobili e borghesi che commissionarono lavori a compositori impediti da scelte, o da contratti o da leggi di comporre musica a loro nome.

Totalmente condivisibili sono le conclusioni del candidato in merito al silenzio che circonda anche in Italia Andrea Luchesi dopo i contributi alla verità di Luigi Della Croce, di Luca Bianchini e di Anna Trombetta. Un esempio nuovo: Pier Giuseppe Gillio, ricercatore e musicologo torinese, nel suo libro *L'attività musicale negli ospedali di Venezia nel Settecento*, (Olsky editore, Firenze 2006) cita 5 volte Andrea Luchesi ed il suo oratorio *Sacer trialogus* del settembre 1768 agli Incurabili, ricorda che fu in predicato per assumere la direzione dell'Ospedale degli Incurabili ma non fu mai presente che fu poi a Bonn il maestro di Ludwig van Beethoven, e questo a sei anni di distanza dalla denuncia di Luigi Della Croce al congresso beethoveniano di Berlino del giugno-luglio 1999, riportato solo dalla RMI (*Rassegna Musicale Italiana Anno IV n.15 luglio-settembre 1999*). Pubblicando il testo dell'intervento di Luigi Della Croce, che mi dà atto di avergliene fornito gli elementi, l'articolista parlava di "orizzonti praticamente inesplorati" aperti dal musicologo italiano, orizzonti

che continueranno a rimanere inesplorati fino a quando non ci saranno altri giovani disposti ad indagare sulla vera storia della musica del '700, ed a stabilire i veri meriti dei vari autori senza lasciarsi impressionare dalle troppe falsità scritte da e per conto di chi è riuscito a trasformare dei mediocri autori in galline dalle uova d'oro e non è disposto a rinunciare alle sue rendite.

Ben vengano gli studiosi come Riccardo Di Pasquale, e grazie per la disponibilità a dare il contributo alla verità a Lei ed ai due relatori, augurandomi che le reazioni alle nuove scoperte non siano solo viscerali ma consentano una visione più conforme alla realtà della storia della musica della fine del XVIII secolo.

Con i migliori auguri

Cordialmente

Giorgio Taboga



Riccardo Di Pasquale

Violinista

La Proprietà intellettuale nelle Cappelle musicali del '700

Il caso Luchesi

La vicenda umana di Andrea Luchesi, musicista italiano del XVIII secolo, costituisce un caso emblematico di attribuzione della paternità dell'opera di un compositore ad altri autori.

Il merito storico di avere riscoperto la figura di Andrea Luchesi, dopo duecento anni di oblio, è di Giorgio Taboga, studioso trevisano, che sul musicista Luchesi ha condotto una ricerca dagli esiti sorprendenti.¹ Andrea Luchesi, *Kapellmeister* dell'elettore di Colonia tra il 1771 e il 1794, sarebbe il vero autore di numerose partiture di F. J. Haydn e di W. A. Mozart.

È bene precisare da subito che quelle di Taboga non sono affermazioni generiche ma conclusioni derivanti da una ricerca accurata e supportata da elementi di fatto circostanziati.

Recentemente anche altri studiosi hanno dato il loro contributo alla riscoperta di Luchesi. In particolare Luigi Della Croce ha avallato la figura di Luchesi come maestro di Beethoven e i musicologi Luca Bianchini e Anna Trombetta lo hanno accreditato come probabile vero

¹ In realtà il primo studio su Luchesi fu pubblicato a Bonn nel 1937 da T. A. Henseler, *Andrea Luchesi, der letzte Bonner Hofkapellmeister zur Zeit des jungen Beethoven*, nel quale l'autore mise in luce il ruolo di Luchesi come maestro di Beethoven. Nel 1983 seguì il libro della dott.ssa Claudia Valder-Knechges, *Des Kirchenmusik Andrea Luchesis*, pubblicato a Merseburger. Oggi Giorgio Taboga è il massimo conoscitore di Andrea Luchesi e lo studioso che ha prodotto la ricerca più approfondita.

autore della sinfonia Jupiter attribuita a Mozart. Alcuni musicisti² inoltre si stanno impegnando nell'esecuzione di composizioni di Luchesi e da ben 4 anni il Festival Lodoviciano, diretto dal M^o Giovanni Battista Columbro, sta promuovendo l'esecuzione, in prima mondiale, di musiche luchesiane.

Il problema posto dalla musica di Andrea Luchesi va al di là del solo profilo privatistico a cui attiene il diritto d'autore. Non si tratta infatti della rivendicazione della paternità di una o più opere da parte del suo autore o dei suoi eredi, per godere dei proventi derivanti dalla diffusione ed esecuzione delle sue opere musicali. Si tratta piuttosto di un problema più vasto, che consiste nell'attribuire il giusto merito ad un compositore che nella storia della musica ha dato un contributo più incisivo di quello fino ad ora riconosciutogli.

Sulla questione della paternità dell'opera musicale di rado si è sviluppato un confronto sereno e costruttivo perché tutte le ricerche volte a risolvere i dubbi sulla paternità di un'opera e ad identificarne il vero autore sono state avvertite come pericolose in quanto tendenti a ridimensionare il genio musicale dell'autore conosciuto³.

Un aspetto curioso del dibattito su Andrea Luchesi è la strategia del silenzio adottata dalla musicologia. Appare evidente, infatti, l'atteggiamento della critica di ignorare le importanti implicazioni messe in luce da Taboga. Gli unici studiosi che hanno preso posizione sono quelli che hanno avallato le sue tesi. Questo silenzio è dovuto probabilmente a due fattori: primo, al piglio polemico del Taboga che espone i suoi argomenti e smonta le ricostruzioni ufficiali con veemenza giudicata eccessiva dalla comunità scientifica; secondo, alla presunta carenza di competenza specialistica di Taboga che per formazione proviene da altri campi del sapere umano. È appena il caso di precisare, riguardo a quest'ultima considerazione, che l'apporto di ciascuno alla scoperta del nuovo non dipende dai percorsi ufficiali di carriera, o almeno non solo da quelli, ma soprattutto dalla qualità e dalla novità della scoperta.

² Tra cui i direttori d'orchestra Agostino Granzotto, Heribert Beissel, Davide Rizzo e gli organisti Amedeo Aroma e Sandro Carnelos.

³ G. Taboga, *Mozart e pseudo-Mozart*, conferenza 8 giugno 2004 Teatro Olimpico Vicenza. Agli inizi del 1900 i critici Wizewa e Saint Foix scoprono che la sinfonia Linz K 444 di Mozart fu scritta da Michael Haydn. Nel 1953 Karl Pfannhauser scoprì che K93 e K93a di Mozart, rispettivamente il *De profundis* e il salmo *Memento* nomine David, sono lavori di Georg Reutter.

Lo scopo del mio lavoro, pertanto, non è quello di percorrere il terreno accidentato della polemica, che inevitabilmente si presenta innanzi a chi vuole ricercare episodi inediti nella vita dei grandi musicisti del passato, ma piuttosto è quello di seguire le tappe dell'evoluzione culturale e sociale che nel tempo ha fatto emergere l'esigenza di tutelare il diritto dell'autore a rivendicare la paternità della sua opera. Più precisamente la trattazione intende fare riferimento al contesto culturale di fine Settecento per accertare se e come veniva tutelato l'autore e se esisteva il concetto che l'opera musicale fosse una proprietà intellettuale del musicista che l'aveva composta. Questa impostazione sposta l'attenzione sugli aspetti socio-culturali della vicenda luchesiana, con l'intento di evidenziare la rilevanza che certi meccanismi e prassi dell'epoca hanno avuto sulla fortuna postuma dei grandi compositori. Se dovesse risultare provata l'ipotesi di lavoro proposta, cioè che nel contesto di riferimento era possibile far figurare come autore dell'opera un compositore diverso da colui che aveva composto il lavoro, si sarebbe creato il presupposto per un più proficuo confronto con le tesi del Taboga.

Nella prima sua parte, pertanto, il lavoro si sviluppa trattando della struttura e della rilevanza culturale delle cappelle musicali del Settecento. Nel primo capitolo esaminerò la figura del musicista di corte ed i suoi rapporti con il Principe e con il pubblico. Nel secondo capitolo svilupperò una breve storia del diritto d'autore soffermandomi sulla musica e sull'editoria musicale.

Chiarita la questione sulla proprietà intellettuale passerò, nell'ultima parte del lavoro, ad esaminare il caso Luchesi e a presentare le mie conclusioni.

Ritengo opportuno precisare sin da ora che la ricostruzione della vita di Luchesi a Bonn consente di interpretare secondo una nuova luce la biografia e la produzione musicale di Mozart, Haydn e Beethoven. L'immagine che oggi abbiamo di Luchesi è, per certi aspetti, speculare a quella dei grandi autori della *Wiener Klassik* e da ciò discende nella trattazione il costante riferimento bibliografico alla pubblicistica su questi autori.

Il legame di Andrea Luchesi con gli autori classici della musica tedesca, almeno in una occasione, è stato messo in evidenza senza reticenze. Non credo sia un caso che il concerto di musiche luchesiane promosso nel 1938 da T. A. Henseler, primo biografo di Luchesi, sia stato trasmesso dalla radio tedesca e dalla radio italiana, rispettivamente il 4 maggio

ed il 16 maggio, in occasione della visita ufficiale di Hitler a Roma⁴. Henseler, nel clima di unione tra i due popoli, aveva individuato in Luchesi l'artista che aveva fuso nella sua opera la tradizione musicale italiana con quella tedesca.

Tutti questi elementi indicano che la parabola artistica di Luchesi costituisce un settore di ricerca ancora poco esplorato che consente libertà d'interpretazione ma che costringe ad un apporto critico rigoroso seppur inedito. Per quanto mi riguarda mi auguro di riuscire nell'intento.

La musica del Settecento tra corti e cappelle musicali

Il Settecento europeo, secondo un'impostazione storiografica ormai consolidata, viene descritto come il secolo dei lumi. Gli illuministi si proponevano di coinvolgere nel loro progetto di rinnovamento l'opinione pubblica e perciò utilizzavano un linguaggio semplice che faceva appello al buon senso⁵. Altre epoche in passato erano state animate da spirito critico, ma in nessuna di esse il messaggio di cambiamento era stato indirizzato ad una così vasta platea.

I lumi della ragione dovevano riprendere il sopravvento, dopo un secolo ritenuto buio e permeato di residue superstizioni quale era stato il '600. È bene precisare tuttavia che questa schematizzazione, così come la periodizzazione degli eventi storici, ha una valenza soprattutto di comodo e serve a fornire una rapida visione d'assieme. Un'analisi più attenta infatti porta ad affermare che il '700 fu un secolo di transizione, che attraverso la rivoluzione politica ed economica, traghettò la società europea verso l'età moderna. In effetti gli eventi che segnarono il corso del XVIII secolo furono le rivoluzioni: quella industriale, avvenuta in Inghilterra, a metà del secolo, e quella politica, avvenuta in Francia e in America, alla fine del secolo. I cambiamenti che ne seguirono investirono la società e la trasformarono dal punto di vista culturale e sociale. In altri termini l'Illuminismo preparò le menti al cambiamento e favorì la realizzazione degli eventi che consentirono alle nuove idee di diffondersi in tutta l'Europa.

⁴ B. Pasut, *Introduzione allo studio di Andrea Luchesi*, in *Restauri di marca*, n. 3 Aprile 1993.

⁵ Il termine filosofo indicava chiunque rifletteva sulle cose. W. Doyle *L'Europa del vecchio ordine*, Laterza, Roma-Bari, 1987, pag. 296.

Una nuova sensibilità, incentrata sull'individuo e sulle sue capacità morali ed intellettuali, influenzò non soltanto il pensiero, ma anche la letteratura e le arti e raggiunse il suo compimento nel XIX secolo con l'affermazione del Romanticismo.

In Europa la classe socialmente dominante, fino alla Rivoluzione francese, era quella aristocratica. Gli elementi che la caratterizzavano erano, da un lato, i privilegi di cui godevano i suoi componenti e, dall'altro, il cosiddetto "vivere nobilmente"⁶. Tutti i nobili godevano di privilegi: avevano un certo ordine di precedenza nelle cerimonie pubbliche, portavano la spada, frequentavano la corte e soprattutto beneficiavano di vantaggi fiscali. Il loro stile di vita aborrisce il lavoro manuale ed imponeva un comportamento incentrato sull'orgoglio personale e sul blasone familiare⁷. La ragione che spingeva la nobiltà a rifiutare il lavoro era la sua origine storica di classe guerriera. Il privilegio del nobile scaturiva infatti dalla regola non scritta, ma pacificamente accettata, che le sue energie sarebbero state spese nella difesa dello Stato e del re⁸. Una valida alternativa alla carriera militare era la carriera ecclesiastica attraverso la quale la classe aristocratica dominava anche i monasteri e le abbazie.

Il primato dei nobili non era soltanto politico ed economico, ma era anche culturale. Tutte le opere che gli artisti producevano erano ad uso e consumo degli aristocratici. I luoghi della cultura, erano sempre quelli frequentati dai nobili: le corti, le chiese, le accademie, i salotti. Tutto ciò valeva tanto più per la musica la cui diffusione al di fuori di quei luoghi era ancora ostacolata dai costi elevati di stampa⁹.

Ciò nonostante nel corso del XVIII secolo la musica strumentale riuscì gradatamente a conquistarsi nuovi spazi. Nei paesi di lingua tedesca, per esempio, si sviluppò la cosiddetta Hausmusik, pensata e destinata ai dilettanti e, soprattutto, fatta dai dilettanti. Questa tradizione di fare musica tra le mura domestiche divenne un'attività culturale tipica della classe media

⁶ *Ivi*, pag. 122.

⁷ Vivere secondo le regole dei nobili significava pertanto non lavorare ed imponeva a coloro che fossero versati nelle arti di non figurare come artisti professionisti, a meno che un rovescio di fortuna non li avesse obbligati a fare della loro arte un mestiere. Andrea Luchesi, di nobili origini, scrisse al conte Riccati di non aver mai lavorato per denaro, ma solo per farsi onore.

⁸ W. Doyle *L'Europa del vecchio ordine*, cit., pag. 124.

⁹ La tecnica di riproduzione delle note su carta era più complessa di quella utilizzata per stampare le lettere dell'alfabeto e per questo era più costosa.

(militari, funzionari statali, professionisti, borghesi) che vi ricorreva per celebrare le ricorrenze familiari quali compleanni, onomastici, battesimi¹⁰.

Un altro spazio che la musica strumentale riuscì a conquistarsi fu quello del concerto pubblico, al quale si poteva partecipare in quanto possessori di un abbonamento o pagando il singolo biglietto, cosa che già da un secolo avveniva per il teatro d'opera. I concerti si svolgevano per sottoscrizione. In pratica l'artista che organizzava l'evento raccoglieva fra i suoi estimatori il maggior numero di adesioni possibile e si faceva pagare in anticipo il biglietto. Se i sottoscrittori erano molti e soprattutto generosi il musicista riusciva a pagare le spese (affitto della sala, orchestrali, cantanti) e otteneva anche un guadagno finale¹¹. Le accademie, come questi concerti venivano chiamati, in genere, avevano successo se il musicista che si esibiva era famoso come esecutore o come compositore. Per questo motivo aumentare il proprio prestigio di musicista in seno alla elite cittadina significava aumentare le proprie occasioni di guadagno. A tale scopo era utile anche l'attività didattica: avere allievi appartenenti a nobili famiglie infatti dava visibilità nell'ambiente in cui si consumava la musica e poteva procurare la committenza di un'opera o l'occasione di dare una serie di concerti.

All'attività didattica poi era collegata la pubblicazione di opere musicali, prevalentemente pianistiche e cameristiche. Il meccanismo era simile a quello delle accademie poiché l'editore poteva essere interessato alla cosa solo se c'era la certezza di potere vendere un numero minimo di copie. In genere si ricorreva alla sottoscrizione tra gli allievi del compositore, che raramente poteva anticipare la spesa all'editore¹². È chiaro che quanto più numerosi e facoltosi erano gli allievi tante più copie potevano essere stampate e tanto più cresceva la fama del compositore.

Qualcosa di diverso invece si era affermato in ambito operistico dove, l'allestimento dello spettacolo in un locale pubblico, aveva allargato, differenziandola, la base sociale a cui l'opera si rivolgeva. Nei teatri del Settecento infatti, l'ingresso era riservato non solo alle famiglie facoltose che avevano acquistato un palco, ma anche ai meno abbienti che avevano acquistato il biglietto per un posto in platea. Il teatro tuttavia era quasi sempre di proprietà di una nobile famiglia che dava in gestione ad un

¹⁰ AA.VV. *Bach*, Skira, Milano, 2007 a cura di E. Rescigno, pag. 30

¹¹ E. Rescigno *Mozart*, Milano, 1979, pag. 53.

¹² *Ivi*, pag. 52.

impresario la realizzazione di un certo numero di spettacoli. L'impresario anticipava l'affitto del teatro al committente e sperava che l'impresa, detratte le spese, si rivelasse per lui economicamente vantaggiosa.

Come per le accademie pertanto, la realizzazione dello spettacolo musicale dipendeva dalla presenza e dalla disponibilità economica della classe socialmente dominante. Per questa ragione può ritenersi una singolare eccezione l'attività concertistica che per un certo periodo si svolse nel caffè Zimmermann di Lipsia. Nel 1723 Johann Balthasar Schott, direttore del Collegium Musicum della città, firmò un contratto con Gottfried Zimmermann, proprietario e gestore del caffè-ristorante omonimo. Due volte alla settimana gli allievi del Collegium si esibivano in una sala del ristorante in Catharinenstrasse¹³. La cosa più interessante è che per ascoltare i concerti, che d'estate si svolgevano nel giardino posteriore, non si pagava il biglietto¹⁴. Probabilmente Herr Zimmermann ricavava abbastanza dalle consumazioni dei suoi avventori e sicuramente i concerti erano la sua migliore pubblicità.

Al di fuori di queste esperienze i luoghi d'elezione del fare e ascoltare musica erano le corti dove operavano le Cappelle musicali.

Le origini delle Cappelle musicali si collocano nel XIV secolo, in un'epoca in cui i regnanti europei, sul modello della Cappella papale, istituirono organici musicali di corte che avevano la funzione politica di esaltare il potere assoluto del Principe e di accrescere lo splendore della corte¹⁵. In un primo momento il termine Cappella indicò il corpo organizzato dei cantori addetti al servizio liturgico ad esclusione degli strumentisti che svolgevano l'attività musicale di chiesa e di palazzo¹⁶.

A partire dal XVI secolo, soprattutto in Italia, il termine cominciò ad essere utilizzato per indicare l'intero apparato vocale-strumentale che animava tutte le cerimonie di corte, sia religiose che civili.

Il binomio corte-chiesa, al quale viene associata la cappella musicale, discende storicamente dalla coincidenza in un unico soggetto del potere spirituale e del potere temporale. Più precisamente il principe poteva essere anche vescovo e ciò faceva della sua corte una sede politica e reli-

¹³ AA.VV *Bach*, cit., pag. 29

¹⁴ *Ivi*, pag. 30

¹⁵ DEUMM, UTET, Torino, Vol I del Lessico, pag. 710.

¹⁶ *Ibidem*.

giosa. Un esempio è la città di Salisburgo. Il suo territorio era sede vescovile dal 739. Il vescovo aveva partecipato attivamente alla conquista tedesca dell'Austria e nel 1278 aveva ottenuto da Rodolfo d'Asburgo il titolo di Principe dell'Impero¹⁷. La città era così divenuta sede del potere amministrativo del Principato e sede del potere religioso della Diocesi¹⁸. Questa coincidenza di poteri richiedeva la presenza di una Cappella musicale che solennizzasse le molteplici celebrazioni religiose e civili che si svolgevano a Corte.

Nei secoli XV e XVI le Cappelle italiane erano le più rinomate d'Europa per la consistenza degli organici e per la qualità sonora della loro polifonia¹⁹. Nello stesso periodo in Germania le Kapellen erano rette da ecclesiastici e in esse prevaleva la funzione di accompagnamento delle celebrazioni liturgiche²⁰. La Kapelle non era ancora l'insieme di cantori e strumentisti ma rispecchiava nell'organico la funzione che la Riforma protestante di Lutero aveva assegnato alla musica²¹. Il precetto agostiniano secondo cui chi canta prega due volte aveva spinto la Riforma ad individuare nel canto liturgico l'espressione musicale più vicina all'esaltazione del Signore. Se la mancanza di accompagnamento strumentale rappresentava un ritorno alle origini medievali della liturgia, l'uso della lingua volgare era al contempo un elemento di novità che rompeva la vecchia tradizione del canto in latino. La parola del Signore veniva presentata ai fedeli attraverso il sermone del celebrante e veniva poi rielaborata con il canto. Il tramite di questo rapporto con Dio era la lingua tedesca che attraverso il pastore, dava voce alla parola del Signore²². Secondo questi precetti l'accompagnamento musicale non era necessario poiché poteva distogliere i fedeli dal messaggio religioso. Ma la graduale tendenza a monopolizzare i riti civili da parte della Chiesa, sia cattolica che protestante, portò allo svolgimento di cerimonie (matrimoni, battesimi, funerali) nelle quali la musica, eseguita principalmente con l'organo, tornò ad avere una primaria importanza²³.

¹⁷ E. Rescigno *Mozart*, cit., pag. 5.

¹⁸ *Ivi*, pag. 53.

¹⁹ DEUMM, UTET, cit., pag. 710.

²⁰ *Ivi*, pag. 711.

²¹ *Ivi*, pag. 710.

²² AA.VV. *Bach*, cit., pag. 11

²³ *Ivi*, pag. 13

Nel XVIII secolo la Germania non era ancora diventata uno Stato unitario. Il suo vasto territorio era formato da regni e principati che, nel loro insieme, costituivano la geografia politico-culturale della mitteleuropa. Ogni città sede del potere religioso-amministrativo aveva la sua Cappella musicale che era ora composta da cantori e da strumentisti. Su tutte spiccava l'orchestra di Mannheim che, grazie alla spinta data dalla passione musicale del Principe Elettore, Carlo Teodoro, divenne la gloria della Germania del Settecento²⁴. La sua celebrità era dovuta alla bravura personale dei suoi strumentisti e alla perfetta fusione dell'insieme.

Altre capitali musicali erano Dresda, città in cui fiorì il teatro d'opera; Berlino dove persino il re, Federico II, era apprezzato musicista, e ovviamente Vienna che attirava i migliori talenti²⁵.

In un'Europa in cui fioriva la cultura musicale l'apporto dei musicisti italiani era determinante. Il vecchio Continente era solcato, da una città all'altra, non soltanto dalle compagnie d'opera che esportavano la tradizione tutta italiana del bel canto, ma anche dai compositori di musica strumentale che nelle Cappelle europee trovavano le migliori occasioni per accrescere con nuove esperienze la loro sensibilità artistica. I musicisti italiani dominavano la scena in Germania, in Francia, in Inghilterra, in Spagna. Giovanni Benedetto Platti (1697-1765) a Wurzburg, Pier Domenico Paradisi (1707-1791) a Londra, Andrea Luchesi (1741-1801) a Bonn, Baldassarre Galuppi (1706-1785) a San Pietroburgo. L'esodo dei musicisti italiani verso l'Europa era iniziato con la decadenza politica ed economica della Repubblica di Venezia. Dall'Abaco aveva lasciato l'Italia nel 1705, Geminiani nel 1714, Domenico Scarlatti nel 1719, Locatelli nel 1731, Vivaldi nel 1740 (morì un anno dopo a Vienna), Boccherini nel 1767²⁶.

L'emigrazione dei musicisti italiani tra il XVII e il XVIII secolo lasciò un'impronta indelebile nella cultura musicale europea poiché la lezione di questi autori non si limitò al solo teatro musicale, ma investì ogni genere di musica. Johann Mattheson in un sua lettera datata 6 ottobre 1725 scriveva *"se non è atto di temerarietà in uno straniero, anzi un tedesco, d'accompagnare le voci d'applauso e di giubilo di quanti l'Italia nutrisce maestri*

²⁴ E. Rescigno *Mozart*, cit., pag. 23.

²⁵ Non di secondaria importanza erano anche i centri musicali di Monaco e di Bonn.

²⁶ AA.VV. *Haydn*, Skira, Milano, 2007 a cura di E. Rescigno, pag. 11

famosissimi, i quali fuor di dubbio sono i primi d'Europa"²⁷.

Tuttavia lo speciale significato politico che i tedeschi attribuivano alla musica, quale strumento culturale utile a forgiare una coscienza nazionale²⁸, portava a considerare la musica strumentale italiana un prodotto d'élite²⁹ e i musicisti italiani concorrenti da battere. Nel 1772 Charles Burney spiegava così i motivi dell'invidia tedesca: *"In quasi tutte le città, ogni musicista ed ogni orchestra a servizio di un principe tedesco – per quanto piccolo possa essere il suo regno – costituiscono una monarchia musicale, gelose l'una dell'altra, e tutte unanimemente gelose degli italiani, che vengono nel loro paese. Per conto mio, quale spettatore imparziale estraneo a queste contese, non vi ero per nulla interessato, e penso che i pregiudizi vi avessero un ruolo importante da entrambe le parti. Quanto agli italiani, si deve riconoscere che sono ricercati, adulati e sovente retribuiti con uno stipendio doppio di quello che è assegnato persino a quei tedeschi che sono loro superiori per merito. È perciò giustificabile che i tedeschi, così provocati, sottovalutino il talento di alcuni grandi maestri italiani e li trattino con un disprezzo ed una severità che dovrebbero essere rivolti soltanto alla più grossolana ignoranza ed alla stupidità*"³⁰.

I musicisti di corte

Nel XVIII secolo la Cappella musicale in Europa aveva assunto una funzione culturale di primaria importanza. Essa era una vera e propria bottega artigiana nella quale i giovani diventavano allievi di un maestro ed assorbivano il cosiddetto stile di scuola³¹.

La Cappella operava in seno alla Corte e partecipava con la sua produzione musicale a tutte le cerimonie civili e religiose che in essa si svolgevano. I musicisti delle Cappelle operavano pertanto al servizio esclusivo del Principe e della Corte.

Le figure più importanti erano quelle del primo violino, in Germania *Konzertmeister*, dell'organista (*Hoforganist*), del Maestro di Cappella o *Kapellmeister*.

²⁷ J. Mattheson *Lettera a Benedetto Marcello 1725*, Musica Poëtica, 1986, pag. 65-66.

²⁸ AA.VV. *Bach*, cit., pag. 18.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ C. Burney, *Viaggio musicale in Germania e Paesi Bassi*, EDT Musica. Torino, 1986.

³¹ G. Taboga *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn*, in *Restauro di marca*, N° 3 Aprile 1993, pag. 14.

Il *Konzertmeister* era il primo violino ed era il responsabile dell'orchestra, colui che rispondeva del comportamento dei musicisti durante le prove e durante i concerti. Affiancava anche il *Kapellmeister* nella direzione dell'orchestra³².

L'organista era un musicista che di solito muoveva i primi passi nell'ambito della liturgia musicale. La sua aspirazione era quella di conquistarsi la carica di *Stadtorganist*, organista municipale, carica che procurava prestigio e soprattutto uno stipendio fisso³³. Molto spesso la presenza in città di più parrocchie determinava il nascere della rivalità tra gli organisti che, nella speranza di affermarsi come esecutori professionisti, cercavano di guadagnare nuovi spazi per esibirsi al di fuori delle cerimonie religiose. L'*Abendspiel*, il concerto d'organo serale, in Germania, era una tradizione delle chiese luterane che risaliva al XVI secolo. Il concerto in realtà si svolgeva nel pomeriggio, dopo la celebrazione liturgica³⁴, e pur non essendo un fatto religioso non era un evento di puro intrattenimento poiché veniva considerato, per il repertorio che si eseguiva, in genere oratori su temi biblici, un atto di devozione spirituale dell'organista. Gradualmente il concerto d'organo acquistò una valenza più edonistica e si legò alla consuetudine del concerto inaugurale che seguiva il collaudo di un nuovo organo³⁵ e che prevedeva l'esecuzione di un programma musicale più vario e non solo religioso.

Tuttavia le migliori prospettive di carriera arridevano all'organista di Corte. La carica di *Hoforganist* infatti consentiva di entrare a diretto contatto con la famiglia regnante e poteva procurare ulteriori incarichi di prestigio nell'amministrazione della Corte come tesoriere, bibliotecario o segretario del Principe.

Nelle Cappelle più piccole l'*Hoforganist* coordinava anche i musicisti che, per rinforzare l'organico interno della Cappella, venivano ingaggiati dall'esterno tra i cosiddetti *Stadtppfeifer*, strumentisti municipali. Nelle Cappelle più prestigiose l'*Hoforganist* svolgeva anche le funzioni di cem-

³² AA.VV. *Bach*, Skira, Milano, 2007 a cura di E. Rescigno, pag. 18; G. Taboga *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn*, in *Restauri di marca*, N° 3 Aprile 1993, pag. 14.

³³ AA.VV. *Bach*, cit., pag. 20.

³⁴ *Ivi*, pag. 14.

³⁵ *Ivi*, pag. 23.

balista alle prove di canto in chiesa ed in teatro³⁶.

Nelle corti in cui non esisteva la figura del vice-Maestro di Cappella questa funzione veniva esercitata dall'organista. Ciò implicava che egli instaurasse un solido rapporto di fiducia con il *Kapellmeister* il quale aveva il potere di decidere su tutti gli incarichi musicali di Corte³⁷.

La figura principale di musicista di Corte, per le funzioni che esercitava in seno alla cappella, era quella del *Kapellmeister*. Il ruolo del maestro di cappella risaliva al Medioevo e si era evoluto con i tempi, pur mantenendo alcuni caratteri fondamentali³⁸.

Originariamente il *Kapellmeister* veniva scelto tra i cantori della cappella sulla base della maggiore anzianità di servizio. La scarsa importanza che la musica strumentale aveva avuto per secoli rispetto alla musica vocale sacra consentiva ai cantanti di ricoprire con successo gli incarichi artistici direttivi della cappella³⁹. Ma la crescente diffusione della musica strumentale in tutte le corti d'Europa portò già nel XVII secolo a mutare il rapporto di forza tra vocalisti e strumentisti a favore di questi ultimi.

L'esigenza dei principi di andare oltre la musica sacra e di allietare la corte con balli, rappresentazioni d'opera e accademie decretò il graduale esaurimento della figura più antica di *Kapellmeister*, cantore di musica sacra, e favorì il nascere di un nuovo *Kapellmeister* al quale ora si chiedevano altre e più solide competenze strumentali⁴⁰. Dal quel momento in avanti la figura del maestro di cappella cambiò di contenuto poiché non doveva più dirigere solamente l'esecuzione di musiche sacre, ma doveva anche produrre musica originale per il principe⁴¹.

A metà del XVIII secolo ben pochi erano rimasti i *Kapellmeister* scelti tra i cantanti e sempre più di frequente questi stessi erano in grado di produrre almeno la musica sacra⁴².

Quale era il ruolo del *Kapellmeister* alla fine del XVIII secolo risulta chiaramente dalle parole di Pietro Lichtenthal: "*Maestro di cappella è pro-*

³⁶ *Ivi*, pag. 25.

³⁷ G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn*, cit., pag. 14.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

priamente quel Compositore di musica il quale impiegato presso una Corte che mantiene una cappella, ha l'incumbenza di comporre gli occorrenti pezzi di musica vocale, di farli ripassare a' virtuosi e di dirigerli nella loro esecuzione. Talvolta hanno pure il carattere di maestro di cappella quelli che impiegati sono come direttori di musica in una Chiesa principale, o destinati a dirigere l'Opera. In Italia si dà anche questo titolo a quelli che hanno fatto un corso regolare di studi in un Conservatorio musicale. Alle Corti della Germania il Maestro di Cappella ha l'obbligo di comporre la musica di Chiesa, oppure quella dell'Opera, farne le prove occorrenti e dirigerla. Un artista che vuol occupare un tal posto, deve non solo possedere tutte le cognizioni di cui si parla negli articoli ESECUZIONE D'ORCHESTRA, NUMERO DI SONATORI, POSIZIONE D'ORCHESTRA, PROVE DI MUSICA ecc e conoscerle per propria esperienza, ma deve altresì essere dotato dalla natura di un particolare talento di Compositore, a cui il canto, l'arte del canto non siano meno note della lingua, la sua prosodia ed il contrappunto medesimo.⁴³

Nel Settecento pertanto il *Kapellmeister* era la massima autorità musicale della Corte. Nelle cappelle più importanti risultava gerarchicamente subordinato all'Intendente che però aveva solo competenze amministrative e disciplinari. Di fatto nessuno, se non il principe in persona, poteva interferire sull'indirizzo artistico dato dal *Kapellmeister* alla cappella⁴⁴.

Ogni anno il principe stanziava una somma per la cappella e il *Kapellmeister* era il responsabile della corretta gestione dei fondi. Nessuno poteva essere assunto come musicista o destinato ad un particolare incarico musicale senza il consenso del *Kapellmeister* e la regola valeva anche se l'assunzione di un nuovo musicista veniva proposta dal principe. Oltre al consenso del *Kapellmeister* per una nuova assunzione, doveva esserci un posto vacante in cappella. Un nuovo stipendio infatti intaccava la dotazione annuale decurtando le spettanze degli altri componenti. Per questa ragione se il principe voleva assumere un nuovo musicista contro il parere del *Kapellmeister* doveva pagarlo con la sua cassa privata o doveva aumentare lo stanziamento per la cappella⁴⁵.

⁴³ P. Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano 1826, vol II alla voce Maestro di cappella.

⁴⁴ G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn*, cit., pag. 14.

⁴⁵ *Ibidem*.

È chiaro che nelle sedi in cui il potere assoluto del principe era temperato dalla presenza di un consiglio di Stato, con funzioni di controllo, l'autonomia del *Kapellmeister*, nel gestire e curare la cappella, era sicuramente più ampia di quella che si poteva esercitare alle dipendenze di un principe titolare esclusivo del potere assoluto. In questi casi il *Kapellmeister* doveva accettare limitazioni ai suoi poteri se non voleva rischiare di perdere l'incarico. La revoca dell'incarico al *Kapellmeister* tuttavia era un passo estremo che si verificava raramente e che veniva percepito come atto squalificante per il principe più che per il maestro⁴⁶. La nomina del *Kapellmeister* del resto era a vita e ciò serviva a metterlo al riparo da eventuali cambiamenti dei gusti musicali del principe o dagli arbitri dei suoi successori. In ogni caso limitazioni e variazioni di competenze tradizionalmente riconosciute al *Kapellmeister* potevano essere decise solo con un decreto motivato del principe⁴⁷.

Nello svolgimento delle sue funzioni il *Kapellmeister*, di solito, si serviva di collaboratori ai quali assegnava particolari incarichi o la direzione di un settore della cappella. In linea di principio il *Kapellmeister*, nell'ambito delle direttive ricevute dal principe, era libero di organizzare la cappella a suo piacimento. Decideva ed autorizzava gli acquisti di musica, stabiliva il repertorio, dirigeva l'orchestra e curava l'insegnamento dei membri della cappella, soprattutto dei giovani che, di solito, entravano in cappella attirati dalla sua fama di maestro.

L'insegnamento ai giovani era un punto d'orgoglio per i maestri più scrupolosi che tendevano in genere a creare una scuola. Quanto questa prerogativa fosse importante risulta evidente dalla consuetudine che, se il *Kapellmeister* era momentaneamente impedito ad insegnare, l'allievo veniva assegnato ad un altro musicista della cappella ma con l'obbligo della restituzione⁴⁸.

Dopo venti anni di servizio il *Kapellmeister* poteva essere collocato in pensione a stipendio pieno. Formalmente conservava il titolo fino alla morte e soltanto dopo il suo successore diventava *Maitre en droit*.

Conclusa la ricognizione delle figure più importanti dei musicisti di cappella è necessario mettere in evidenza la specialità del rapporto che

⁴⁶ *Ivi*, pag. 22.

⁴⁷ *Ivi*, pag. 15.

⁴⁸ *Ivi*, pag. 16.

legava questi musicisti al principe. Chi operava nella cappella musicale era uno stipendiato del principe e come tale doveva ritenersi al servizio dello Stato. Questo rapporto era particolarmente vincolante per il *Kapellmeister* che doveva soddisfare tutte le esigenze musicali del principe, componendo in prima persona le musiche che venivano eseguite durante le cerimonie civili e religiose che si svolgevano a corte. Le opere del *Kapellmeister* avevano il diritto di precedenza nelle esecuzioni, ma dovevano essere composte anonime. Era pacifico per l'uditorio che l'esecuzione di un lavoro adespoto fosse l'esecuzione di un lavoro del *Kapellmeister*⁴⁹.

La regola dell'anonimato sanciva il principio che la musica della cappella doveva esaltare la grandezza dello Stato, identificato con il principe, e non la gloria del compositore. La musica del *Kapellmeister* era composta per il principe ed apparteneva al principe. Solo dopo la partenza o la morte del *Kapellmeister* la sua produzione adespota gli veniva formalmente attribuita, ma soltanto per non confonderla con quella, anch'essa anonima, del suo successore. Il principio giuridico che si applicava era quello del diritto di proprietà che era riconosciuto al principe, l'unico che poteva disporre di quella musica e godere della tutela del diritto.

LA TUTELA DELLA PROPRIETÀ INTELLETTUALE

Origini della stampa musicale e privilegi di stampa

Nel secolo XV, l'invenzione della stampa e la conseguente nascita dell'attività editoriale rivoluzionarono il rapporto tra l'autore e la sua opera. La possibilità di riprodurre in quantità elevate più copie di un manoscritto aprì nuovi orizzonti per lo sviluppo e la diffusione della cultura ma pose anche nuovi problemi, primo tra tutti quello di garantire all'autore che l'opera venisse riprodotta correttamente nella forma che egli gli aveva dato.

In passato, e per secoli, il controllo dell'autore sull'opera era stato favorito dall'impossibilità di riprodurre l'originale in più copie. L'ambiente ristretto in cui l'opera circolava inoltre garantiva il riconoscimento della sua provenienza dall'autore, il quale traeva i mezzi di sostenta-

⁴⁹ *Ivi*, pag. 15.

mento direttamente dai suoi committenti. In quel contesto non esisteva ancora l'interesse a riprodurre l'opera in più esemplari, poiché quell'attività, a causa del costo elevato del libro, che doveva essere copiato a mano, e del numero limitato delle persone che poi potevano fruirne, non produceva profitto ed era altamente rischiosa.

L'esigenza avvertita dall'autore invece era quella che gli si riconoscesse la paternità dell'opera, poiché ciò gli dava fama e gli procurava altre committenze. Se questa pretesa non aveva nessuna tutela giuridica, poiché mancavano norme che sanzionassero l'appropriazione dell'opera altrui, a livello sociale, esisteva un riconoscimento morale della proprietà intellettuale derivante dalla forte riprovazione manifestata nei confronti di chi veniva incolpato di essersi attribuito falsamente la paternità di un'opera.

Quanto quest'esigenza di paternità fosse avvertita dagli autori, risulta chiaro dalle maledizioni che nel Medioevo essi inserivano nelle loro opere per proteggerle da utilizzi illeciti⁵⁰.

La nuova tecnologia della stampa, inventata da Gutenberg intorno al 1440, favorì la nascita della nuova attività imprenditoriale basata sulla riproduzione e sulla diffusione dei manoscritti. Lo svolgimento di questa attività tuttavia richiedeva un cospicuo investimento iniziale poiché lo stampatore doveva acquisire la disponibilità dei manoscritti da riprodurre. L'impegno economico dello stampatore non era indifferente in quanto il costo del manoscritto rappresentava l'unico profitto dell'autore, che aveva quindi l'interesse a spuntare il prezzo di cessione più alto. Acquistando l'originale, l'editore provvedeva alla stampa e alla vendita del libro, che doveva avere un prezzo più che proporzionato all'investimento iniziale. Dalla vendita delle copie, infatti l'editore doveva ricavare quanto sborsato all'inizio dell'attività e realizzare un ulteriore guadagno. Il rischio di questo processo produttivo era che qualcuno acquistasse una copia a stampa dell'opera e la riproducesse ad un prezzo decisamente inferiore, non dovendo recuperare l'investimento iniziale dell'acquisto del manoscritto originale. Per ovviare a questo inconveniente

⁵⁰“Sia maledetto chiunque utilizzi questo libro in modo illecito o peccaminoso e che la lebbra affligga chiunque ne modifichi il contenuto...consegna questo messaggio a Satana e lo segua all'inferno chi vuole passare l'eternità in sua compagnia”. Maledizione del 13° secolo. Traduzione dal tedesco medioevale di Paul Kaller in E. Von Repdow, *Sacheuspiegel*, Monaco, 2002, pag. 15

venne concepito il sistema dei cosiddetti privilegi⁵¹.

Per impedire l'attività degli editori che non avevano sopportato il costo iniziale dell'acquisto del manoscritto, lo Stato concedeva sotto forma di privilegio l'autorizzazione a stampare e a vendere il libro solo agli editori che ne avevano acquistato l'originale dall'autore. All'autore poi veniva concesso il privilegio di fare stampare la sua opera e di commercializzarla⁵².

Questo sistema garantiva all'editore un sicuro guadagno e contribuiva alla diffusione della conoscenza, tuttavia non realizzava una vera e propria tutela dell'autore poichè si limitava a riconoscergli la possibilità (non il diritto, in quanto il privilegio era una concessione del Sovrano) di sfruttamento della sua opera.

Il documento più antico che attesta la concessione di un privilegio di stampa risale al 1469 e venne concesso dalla Repubblica di Venezia⁵³. Nel corso del XVI secolo il sistema dei privilegi si estese a tutta l'Europa e rimase in uso fino alla fine del Settecento. Come accennato, il sistema non garantiva l'autore ma la diffusione della sua opera. Più precisamente i privilegi tutelavano l'editore che diffondeva l'opera in vista della soddisfazione di un proprio interesse economico.

A questo punto del discorso è opportuno fermarsi e fare un breve passo indietro per collegare quanto affermato alla stampa musicale. L'invenzione della stampa delle note musicali fu posteriore a quella delle lettere alfabetiche di circa un ventennio⁵⁴. Il ritardo fu dovuto a due fattori: alla difficoltà tecnica di riprodurre a stampa le note musicali e all'incertezza della notazione, che ancora nel XV secolo era in evoluzione. I primi esperimenti di stampa musicale furono eseguiti, quasi contemporaneamente, in Italia e in Germania intorno al 1475 ad opera di editori generici che cominciavano ad occuparsi anche della stampa delle note musicali⁵⁵. La svolta si ebbe nel 1501 quando Ottaviano Petrucci a Venezia stampò l'*Harmonice Musices Odhecaton*, una raccolta di 96 chan-

⁵¹ L. C. Ubertazzi, *I diritti d'autore e connessi*, Quaderni di AIDA n° 5, Milano 2002, pag. 6.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ E. Rosmini, *Diritto d'autore*, Milano 1896.

⁵⁴ DEUMM-*Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, UTET, Torino, alla voce "stampa musicale", vol IV del Lessico, pag. 384.

⁵⁵ *Ibidem*.

sons a 3-4 voci di compositori fiamminghi⁵⁶. Le stampe di Petrucci divennero subito famose per la chiarezza e l'eleganza, ma anche per il prezzo elevato. Questo procedimento di stampa era molto costoso poichè si realizzava attraverso una triplice impressione: prima del rigo intero, poi delle note, infine del testo letterario⁵⁷. Più pratico si rivelò il sistema del parigino Pierre Attaignant basato su un'unica impressione di stampa. A seguire si svilupparono altre tecniche, tra cui quella xilografica (incisione di una matrice di legno) e quella calcografica (incisione su lastre di rame).

Ma al di là delle tecniche di stampa ciò che conta precisare è che l'invenzione della stampa musicale poneva problemi editoriali per certi aspetti diversi da quelli che riguardavano la stampa di opere letterarie.

In campo musicale, infatti, anche dopo l'invenzione della stampa, il ritorno economico dell'autore era limitato al fatto che i luoghi, quasi esclusivi, del fare ed ascoltare musica erano le chiese, nell'ambito delle celebrazioni liturgiche, e le corti dei regnanti. La diffusione della cultura musicale al di fuori di questi ambienti era alquanto limitata e ciò riduceva le possibilità di guadagno degli editori. Le partiture musicali in pratica potevano essere vendute dagli stampatori alla Chiesa e alla Corte del Principe in un numero di copie presumibilmente basso poiché si trattava di fornire le parti strumentali e vocali ai musicisti di Corte o di Cappella⁵⁸.

La maggiore difficoltà di stampa compensava, nella determinazione del prezzo, il minor numero di pagine, ma il problema restava quello della diffusione limitata. A causa di queste difficoltà gli editori tentavano di accaparrarsi l'esclusiva di stampa delle opere degli autori più famosi, ma soprattutto cercarono di coinvolgere gli autori nell'impresa⁵⁹.

Giovanni Angelo Muti allegò alla edizione dei *Psalmi Vesperini 4 voci-bus Op8.*, stampata a Roma nel 1675, una specie di manifesto pubblicitario che incoraggiava gli autori a fare stampare le loro opere: "*Alli Signori Musicisti [...] vedendo io che molti autori disanimati dal veder le stampe e carat-*

⁵⁶ R. Allorto, *Nuova storia della musica*, Ed. Ricordi, Milano, pag. 109.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Le partiture delle Messe venivano stampate di rado. Si stampavano di solito le parti separate, con i fiati che spesso venivano omessi, dato che il *Konzertmeister* predisponeva sulla sua parte uno spartitino con gli interventi degli altri strumenti.

⁵⁹ DEUMM-Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, cit., pag. 386.

teri degl'anni trascorsi, molto logori, e parendogli d'esser aggravati nelle spese, acciò i detti per queste cause non vogliono far star sepolte le lor Opere e fatiche e lasciarle in eterna oblivione, ho pensato di far li susseguenti piaceri a chi vorrà stampare di musica nella mia Stamperia.

“I) Di far piacere né prezzi, più che non abbia fatto verun altro stampatore per il passato e facci per il presente.

“II) Di far la composizione stretta o larga come più piacerà all'autore e come si potrà per causa delle parole.

“III) Chi non vorrà far tutta la spesa, di entrar a parte con esso, e poi partir l'opera, con patti leciti e honesti.

“IV) Di stampare con caratteri nuovi, si di note come di parole, et ad elettione dell'Autori, havendone io di più sorte.

“V) Di vendere le mute (che si stampanno e saranno state stampate a mie totali spese) in mia Stamperia, a buonissimi prezzi e non rigorosi...”⁶⁰.

Il coinvolgimento del compositore nel processo riproduttivo della musica assicurava il controllo da parte dell'autore della correttezza e della corrispondenza all'originale della copia e indirettamente realizzava una forma non codificata di tutela del diritto d'autore. Negli anni dello sviluppo della stampa musicale, tra il XVI e il XVII secolo, la consulenza tecnica dei musicisti o degli stessi autori dell'opera da stampare divenne preziosissima per ottenere edizioni musicalmente corrette, soprattutto quando l'opera veniva stampata da editori generici che non conoscevano la musica⁶¹. Ancora nella prima metà del XIX secolo, sia pure in un contesto completamente mutato rispetto a quello delle origini della stampa musicale, Giovanni Ricordi manteneva stretti rapporti personali con i maggiori operisti del tempo. Lo scopo evidentemente era quello di garantirsi il vantaggio economico derivante dalla commercializzazione delle musiche di questi compositori ma, nello stesso tempo, si trattava di garantire agli autori un guadagno proporzionato all'utilizzo della loro musica e di controllare che venissero stampate edizioni aderenti alla loro originaria volontà artistica⁶².

Per il compositore, prima della nascita del diritto d'autore, l'alternativa all'accordo economico con l'editore era sottostare alle sue condizioni, con il rischio di edizioni non corrette, o stampare l'opera a proprie spese.

⁶⁰ *Ivi*, pag. 384.

⁶¹ *Ivi*, pag. 386.

⁶² M. Mainardi, *Editoria e gusto musicale. Influenze e condizionamenti*.

Nella pratica accadeva che il compositore cedeva l'opera all'editore, il quale diventava il titolare esclusivo del diritto di commercializzazione e si assumeva il rischio di non vendere le copie stampate.⁶³

Norme sul diritto d'autore

Il sistema dei privilegi, sebbene non garantisse l'attuazione di una efficace tutela dell'autore, poiché mirava a regolare principalmente l'attività di stampa, contribuì gradualmente a sviluppare la coscienza che l'opera apparteneva all'autore e che l'autore dovesse essere titolare di un vero e proprio diritto al privilegio.

Dopo circa due secoli cominciava ad affermarsi il concetto che la concessione del privilegio di stampa all'autore da parte del Principe non dovesse essere discrezionale, ma dovesse essere concessa a richiesta. Ottenuto il privilegio l'autore cedeva per un congruo corrispettivo la sua opera ad un editore titolare del privilegio di stampare. L'esclusiva di stampa, contro le edizioni abusive, veniva difesa dall'editore ma, a partire dal XVIII secolo cominciò ad essere difesa anche dall'autore⁶⁴. Quest'ultima evoluzione segnò progressivamente l'abbandono del sistema dei privilegi e favorì l'introduzione di una tutela dell'autore più moderna, fondata sul riconoscimento del diritto esclusivo dell'autore a riprodurre e sfruttare le proprie opere. I risultati di questo cambiamento si concretizzarono nel XIX secolo, con la nascita delle normative nazionali, ma i primi sistemi normativi di tutela del diritto d'autore⁶⁵ si erano sviluppati già dal secolo XVIII.

Nel 1709 in Inghilterra venne emanato un apposito Statuto (Atto) dalla Regina Anna; nel 1790 venne emanata la legge federale statunitense e negli anni 1791 e 1793 le leggi francesi sulla proprietà letteraria ed artistica⁶⁶.

Queste prime norme divennero il modello a cui si ispirarono rispetti-

⁶³ DEUMM-*Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, cit., pag. 386.

⁶⁴ L. C. Ubertazzi, *I diritti d'autore e connessi*, Quaderni di AIDA n° 5, Milano 2002, pag. 6.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

vamente le future normative dei paesi anglosassoni (Atto inglese) e dell'Europa continentale (Leggi francesi).

Il sistema anglosassone storicamente fu quello che si delineò per primo. Esso poneva in capo all'autore il copyright, cioè il diritto di stampare l'opera. Concettualmente il copyright era molto vicino al sistema dei privilegi poiché in pratica implicava sempre la cessione dell'opera all'editore. È chiaro infatti che l'autore, titolare del copyright, non avendo a disposizione i macchinari di riproduzione, doveva comunque rivolgersi all'editore al quale finiva per cedere il copyright. L'editore stampava l'opera, non perché aveva ottenuto dallo Stato il privilegio, ma perché aveva acquistato dall'autore il copyright, cioè il diritto di stampa e sfruttamento dell'opera. Questo sistema normativo è ancora in uso nei paesi di cultura anglosassone e presenta le seguenti caratteristiche: protegge unicamente le opere pubblicate; subordina la tutela ad una serie di formalità costitutive ed esclude la tutela degli interessi morali dell'autore. La ratio del sistema era ed è quella di creare lo strumento più idoneo "*for the encouragement of learning*" (Atto inglese); "*to promote the progress of science and usefull arts*" (Costituzione federale statunitense)⁶⁷.

L'altro sistema di diritto d'autore, in uso nell'Europa continentale, è quello latino-germanico, nato dalle leggi rivoluzionarie francesi di fine Settecento. Questo sistema fu influenzato dall'Illuminismo che aprì le porte al riconoscimento del diritto d'autore sostenendo la tutela morale dell'autore e l'abolizione del monopolio e del controllo dello Stato sulla stampa e sulla diffusione della conoscenza. Le leggi rivoluzionarie francesi definivano il diritto d'autore in termini di diritto di proprietà degli autori sulle loro opere drammatiche, letterarie ed artistiche⁶⁸. Da ciò scaturì l'espressione, ancora in uso, di proprietà intellettuale.

Il dibattito sull'inquadramento dogmatico del diritto d'autore, abbandonata l'idea originaria che giuridicamente il diritto d'autore fosse assimilabile al diritto di proprietà, si sviluppò nel secolo XIX e portò alla definizione di tre diverse teorie. Una prima teoria, considerato che la tutela della proprietà nulla ha che vedere con la tutela morale dell'autore, propose di inserire il diritto d'autore nell'ambito dei diritti della personalità; un'altra teoria, ritenne che il diritto d'autore fosse un diritto di tipo patri-

⁶⁷ Ivi, pag. 8.

⁶⁸ DEUMM-Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, cit., pag. 418.

moniale; infine l'opinione intermedia, accolta ancora oggi dall'ordinamento giuridico italiano, definì il diritto d'autore come un diritto duale, che presenta caratteristiche proprie dei diritti della personalità e caratteristiche proprie dei diritti patrimoniali⁶⁹.

La concezione latino-germanica, a differenza di quella anglosassone, ritiene che il diritto d'autore sorga per il solo fatto della creazione dell'opera, indipendentemente dalla sua pubblicazione; riconosce e dilata i diritti morali, oggetto della tutela giuridica, e non concepisce che i diritti patrimoniali possano sorgere originariamente in capo a soggetti diversi dall'autore⁷⁰. Ciò significa che è giunto a compimento il percorso di tutela giuridica intrapreso alla fine del secolo XVIII. Anche quando l'autore cede all'editore il diritto di stampa e di sfruttamento economico della sua opera potrà sempre rivendicarne la paternità e pretenderne il rispetto alla originaria sua volontà creatrice.

La tutela della proprietà intellettuale nel Settecento

Dall'evoluzione storica descritta nei paragrafi precedenti emerge che il concetto secondo cui l'atto della creazione intellettuale dell'artista sia un bene immateriale suscettibile di tutela giuridica si affermò nella società europea piuttosto tardi. A lungo le poche norme che regolavano la materia individuavano come oggetto della tutela l'opera materializzata nel supporto tecnologico che la conteneva. Più precisamente l'opera d'arte veniva fatta coincidere, per esempio, con la tela che tratteneva la pittura, con la carta che riproduceva le parole, con la partitura che segnava le note. Nell'ambito delle opere letterarie e musicali, questa concezione, sotto il profilo della tutela giuridica, poneva in secondo piano l'autore ed enfatizzava il ruolo di chi possedeva il supporto cartaceo.

Il riconoscimento della paternità dell'opera, cioè della pretesa dell'autore a vedersi riconosciuto come creatore dell'opera, per il diritto, era un'esigenza ancora secondaria, perché non era direttamente collegata ad una concreta possibilità di guadagno. Lo sfruttamento economico dell'opera a stampa infatti era realizzabile solo da chi materialmente poteva riprodurre l'opera in più copie. In altri termini si ricavava reddito dalla riproduzione

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ L. C. Ubertazzi, *I diritti d'autore e connessi*, cit., pag. 9.

ne e diffusione dell'opera e non dal fatto di esserne l'autore. I privilegi, non a caso, riguardavano gli editori e solo marginalmente gli autori che, non potendo stampare in proprio le opere, a causa della mancanza dei mezzi necessari, potevano trarre guadagno solo dalla cessione dell'opera allo stampatore. Da quel momento, in assenza di altri accordi, il proprietario dell'opera era l'editore, il quale poteva disporne come voleva.

L'unico modo che l'autore aveva di preservare l'integrità della sua opera era stipulare un contratto con l'editore, nel quale questi si impegnasse a riprodurre l'opera correttamente, senza rimaneggiamenti, e a imputarne la paternità all'autore.

Il quadro normativo descritto nel paragrafo precedente nacque nel XVIII secolo e si sviluppò nel secolo successivo. Alle origini tuttavia si presentava alquanto lacunoso e geograficamente limitato. Il primo atto normativo europeo fu lo Statuto Inglese del 1709; seguirono le leggi francesi alla fine del secolo, nel mezzo nulla, se non i vecchi privilegi. Ciò significa che in Europa, ancora nel XVIII secolo, non esisteva un complesso organico di norme che regolasse il diritto d'autore nei termini in cui fanno oggi gli ordinamenti nazionali e le norme internazionali.

Nella società del Settecento la condizione del musicista autore era segnata soprattutto dalla mancanza di sbocchi occupazionali al di fuori della Corte e delle Cappelle musicali. L'unica vera alternativa erano le case dei nobili che, per passione o per moda, erano avidi consumatori di musica, richiesta sotto forma di lezioni private o di concerti allestiti nei loro salotti. I ricchi fortunatamente potevano anche acquistare la musica e con essa i relativi diritti di stampa. Quello del conte Franz Walsegg zu Stuppach, che commissionò a Mozart la composizione del Requiem, come noto, non era un caso isolato, ma rappresentava una prassi consolidata. L'autore in pratica produceva la sua musica in esclusiva per il committente, il quale, per contratto, poteva fregiarsi della paternità dell'opera⁷¹. L'autore ovviamente era obbligato a tacere la sua paternità dell'opera poiché essa circolava con il nome del committente. Ma era pro-

⁷¹“La musica poteva essere acquistata dai ricchi, arbitrariamente sottratta al vero autore, attribuita ai direttori a servizio dei nobili di turno. Chi acquistava la musica ne deteneva i diritti, compreso quello d'attribuirla ad altri, vincolando al silenzio il vero autore, solennizzando l'accordo col notaio”. L. Bianchini, A. Trombetta *Jupiter tra Illuminismo e Classicismo viennese*, intervento al VII simposio mondiale sulle origini perdute della civiltà e gli anacronismi storico-archeologici, 11 novembre 2006, San Marino, Teatro Titano.

prio l'esclusiva che consentiva all'autore di realizzare un guadagno che altrimenti non avrebbe potuto ottenere. Pertanto si può ritenere che il massimo reddito che l'autore poteva ricavare dall'opera era correlato alla rinuncia di proclamarsi pubblicamente autore dell'opera e all'accettazione che la paternità venisse attribuita al committente.

Sarebbe interessante sapere se il guadagno era tale da compensare la perdita rappresentata dal fatto che i posteri avrebbero attribuito la paternità dell'opera ad altro autore, che ne avrebbe goduto in termini di notorietà e di prestigio. Ma è anche probabile che, nell'ambiente ristretto della Corte e dei salotti, fosse nota la provenienza delle opere che vi si eseguivano. Dubbi e problemi di attribuzione, in ogni caso, dovevano sussistere, soprattutto per le composizioni degli autori minori che presumibilmente preferivano soccombere al sistema pur di vivere della loro musica. Tuttavia non è da escludere che il fenomeno abbia coinvolto anche autori più famosi e che essi abbiano attinto da questa produzione per così dire in nero. La possibilità astratta che ciò potesse accadere non significa che sia accaduto, ma costringe ad approfondire la questione ogni qual volta si presentino dei dubbi, indipendentemente dal nome del musicista coinvolto.

Nelle Cappelle musicali il quadro era completato dalla regola dell'anonimato. Il *Kapellmeister*, la figura più importante di musicista di Cappella, colui che doveva soddisfare le esigenze musicali del Principe, era tenuto a comporre la sua musica anonima⁷². Questa regola derivava dalla funzione politica che la musica di Corte esercitava in Germania. Il rapporto tra il *Kapellmeister* e la Cappella doveva essere esclusivo, a tal punto che il Maestro non doveva nemmeno preoccuparsi di firmare la sua musica. Questo particolare escludeva che il *Kapellmeister* potesse comporre musica per altri soggetti e rendeva pacifico che tutta la musica della Cappella fosse sua, ad eccezione dei lavori acquistati da altri autori. La tradizione musicale della Cappella tedesca serviva da "*instrumentum regni*" poiché la musica che lì si produceva ed eseguiva era motivo

⁷²"Quando il copista rinunciava alla menzione nella musica del nome del compositore, era sempre abbastanza facile supporre come tale il maestro di cappella in carica <maitre en droit> mentre nei lavori di esterni o di antichi autori, se copiati per qualche particolare occasione, era in generale indicato chi fosse il compositore. Per gli esecutori e gli ascoltatori in definitiva era ovvio che venivano eseguiti lavori del maestro di Cappella. Ciò valeva tanto più quanto il maestro di Cappella operava anche come direttore" C. Valder-Knechtges, *Die Kircheumusic A. Luchesi, Merselaurger*, 1983, pag. 133

di orgoglio per il Principe ed era occasione di aggregazione sociale nel segno della specialità della cultura musicale tedesca.

Per concludere sulla questione della tutela giuridica dell'autore è importante precisare che agli inizi del XIX secolo gradualmente il musicista cominciò ad emanciparsi dall'ambiente della corte. In particolare il cambiamento fu favorito da due fattori: da un lato, dall'estendersi dell'attività degli editori, che cominciarono ad associare gli autori ai loro guadagni; dall'altro, dai principi egalitari nati dall'Illuminismo e dalla rivoluzione francese che fecero uscire il musicista dal novero della servitù e gli riconobbero una dignità d'artista nuova. L'alto incarico a Corte, non era più lo sbocco privilegiato della carriera del musicista poiché cominciavano a svilupparsi nuove occasioni di guadagno. Per rendersi conto di ciò basti pensare a quanto diversa fu la vita di Beethoven a Vienna rispetto a quella di Mozart. Ad un certo punto Beethoven litigò con il Principe Lichnowsky e perse la rendita di 600 fiorini annui che questi gli passava. Per aiutare il musicista, la nobiltà viennese si mobilitò e nel 1809 i principi Lobkowitz e Kinsky e l'Arciduca Rodolfo d'Austria si impegnarono ad elargirgli un vitalizio di 4000 fiorini annui. Il contratto non prevedeva alcun vincolo di produttività e consentiva a Beethoven di comporre liberamente la sua musica⁷³. Lo scopo era dare sussistenza all'autore per consentirgli di comporre per il diletto della comunità e per la gloria della cultura nazionale.

Il musicista romantico ormai viveva della sua opera e non componeva al servizio di un principe. Questo fatto, mentre l'ambiente di corte perdeva l'originaria importanza, rendeva più visibile l'autore e le sue composizioni, e favoriva la nascita di una tutela normativa del diritto d'autore più articolata e penetrante.

Niente di tutto ciò ebbe Mozart durante il suo tentativo di soggiornare a Vienna da libero artista.

IL CASO LUCHESI

Nella storia della musica lo spazio ritagliato ad Andrea Luchesi è troppo ristretto se paragonato all'influenza che egli esercitò sulla musica europea alla fine del XVIII secolo.

⁷³ E. Rescigno, *Beethoven*, Milano, 2007 pag. 75 e ss.

Luchesi morì a Bonn nel 1801 all'età di 60 anni. La sua vita si divise in due periodi esattamente uguali per durata. I primi trenta anni il musicista li passò in Italia, a Venezia, dove non solo conobbe i più importanti teorici musicali del tempo, ma anche si formò e produsse parte della sua musica. Gli altri trenta anni Luchesi li visse a Bonn dove nel 1774 fu nominato *Kapellmaeister*. Quanto abbondanti ed esplicite sono le fonti circa la vita e la produzione musicale di Luchesi a Venezia, tanto lacunose e reticenti sono rispetto al periodo di Bonn. Improvvisamente le informazioni sul musicista e sulle sue opere diventano più rare fino a scomparire del tutto, come se non vi fosse nulla d'importante da dire o se si trattasse di un musicista mediocre su cui non valesse la pena soffermarsi.

Eppure la Cappella musicale di Bonn, sotto la guida più che ventennale di Luchesi, era considerata dall'Almanacco musicale per la Germania per l'anno 1782 la terza di Germania per importanza, dopo quella di Mannheim e quella di Magonza. Per capire l'importanza di tale graduatoria basti pensare al fatto che la imperial-regia Cappella di Vienna era al quinto posto⁷⁴.

Se è vero che sulla scomparsa di Luchesi e delle sue opere ebbe parte la cosiddetta prassi dell'anonomo, che imponeva al *Kapellmeister* di produrre la sua musica per la Cappella appunto anonima, è altrettanto vero che la musica di Luchesi, nel panorama musicale europeo, continuava a circolare per altre vie. Il compositore e musicologo Jean Benjamin De La Borde nel 1780 scriveva di Luchesi che *"le sue sinfonie sono ricercate in Germania"* e che le sue opere sono *"di una grazia particolare dello stile, di una concertazione concisa e di idee nuove"*⁷⁵. Il compositore Luchesi pertanto era conosciuto e la sua opera apprezzata e ricercata. Ancora nel 1806 l'Abate Giannantonio Moschini lo definiva *"il celebre Luchesi della Motta che fu poi maestro di musica alla corte dell'elettore di Colonia (a Bonn), ove si maritò riccamente ed ove godette di ogni favore"*⁷⁶. Il perché dopo, nessuno della critica si sia più preoccupato di riconoscere l'importanza della sua musica appare, un mistero.

La tendenza prevalente degli studiosi anzi, ancora oggi, è quella di

⁷⁴ G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn* in *Restauri di marca* N° 3 Aprile 1993 pag. 17.

⁷⁵ *Ivi*, pag. 38.

⁷⁶ G. Moschini, *Della letteratura veneziana* Venezia 1806, pag. 211.

minimizzare il suo ruolo. Nella sua recente biografia di Beethoven Piero Buscaroli, per esempio, parla di Luchesi come di un “*capo ed impresario di una delle tante compagnie girovaghe di opera italiana, comparsa sul Reno intorno al 1771*” che “*si fermò quando il 26 maggio 1774 lo nominarono Kapellmeister con il bellissimo stipendio di mille fiorini l’anno*”; ed aggiunge “*quello che Mozart aveva sempre sognato*”⁷⁷

Da una fonte dell’epoca, la cronaca di Venezia chiamata “Notatorio” e scritta da Pietro Gradenigo, invece sappiamo che la fama di Luchesi era giunta fino in Germania e che egli fu chiamato a Bonn dal principe Max Friedrich⁷⁸ con un incarico di prestigio perché compositore affermato di musica sacra. Il Notatorio XXXI del 5 dicembre 1771 dice testualmente: “*Il signor Andrea, veneziano, assai perito et commendato dell’arte filarmonica passa dalla propria patria al servizio di Massimiliano Federigo, vescovo et elettore di Colonia, ivi si tratterrà per alcuni anni, bene accolto et stipendiato da quel principe mecenate generoso delli virtuosi e letterati et amante dell’armonia musicale*”⁷⁹.

Al seguito di Luchesi partirono un soprano, due tenori, il primo violino Gaetano Mattioli ed un grammatico per l’apprendimento della lingua⁸⁰. Si trattava di musicisti professionisti al seguito del maestro compositore e non di una compagnia itinerante. Del resto se il Principe elettore di Colonia assunse alle sue dipendenze il musicista italiano, pagandolo di tasca propria fino al 1774⁸¹, una certa fama questo Luchesi doveva pur averla. Non è un caso pertanto che la Cappella di Bonn, proprio sotto la direzione di Luchesi, crebbe in numero di musicisti e in qualità di musica prodotta e divenne crocevia di scambi culturali per l’intera mitteleuropa. Vi si trovò a passare Haydn, più volte⁸². È un fatto inoltre

⁷⁷ P. Buscaroli, *Beethoven*, Rizzoli Milano 2004 pag. 91.

⁷⁸ Luchesi gli era stato segnalato da Baldassarre Galuppi che gli scrisse del “*celebre Luchesi della Motta, giovane artista versato in tutti i campi, specialmente nell’insegnamento*”.

⁷⁹ L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, conferenza del 25 gennaio 2000 Associazione Mozart in Italia. Brescia pag. 105-115.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Nel Natale del 1790 Haydn, diretto a Londra, fece tappa a Bonn. Vi tornò nel luglio del 1792. La prima volta era accompagnato dall’impresario J. P. Salomon, amico fraterno di Luchesi, la seconda volta era da solo. Non è da escludere che queste visite a Bonn abbiano a che fare con le cosiddette sinfonie Londinesi composte da

che a Bonn visse il giovane Ludwig Van Beethoven, il quale, fino al 1792, studiò in Cappella come organista e fu allievo di Luchesi.⁸³

Ma probabilmente proprio queste circostanze fanno di Luchesi un problema. Essendo egli il motore della rinascita e della fortuna di una delle più importanti Cappelle musicali d'Europa, Luchesi diventa anche il punto di riferimento per quei musicisti che porteranno alle più alte vette l'arte della composizione musicale. La sua influenza sulla loro formazione e produzione farebbe derivare il mito della *Wiener Klassik* da un musicista italiano.

Ora, se la cosa comprensibilmente non possa piacere alla musicologia austro-tedesca, non si capisce perché debba dare fastidio alla critica italiana, che soltanto in qualche caso isolato ha mostrato interesse verso la riscoperta di Andrea Luchesi. Sembra prevalere il rifiuto di prendere in considerazione i fatti e di ragionare sulle loro implicazioni per il timore di scalfire i miti consolidati della più alta tradizione musicale d'Europa⁸⁴. Tuttavia è ben chiaro a chi studia il passato che la ricerca storica deve essere condotta, per essere valida, con assoluta onestà intellettuale, indipendentemente dai risultati a cui essa approda. L'amore per il sapere, in pratica, è la leva che spinge alla ricerca e che vale, in questo caso come in altri, ad attribuire a ciascuno il proprio merito. Sulla scorta di tale convinzione mi accingo ad affrontare la ricerca partendo dalle origini: la formazione del giovane Luchesi a Venezia.

Haydn tra il 1790 e il 1792. Queste sinfonie furono dette dalla critica "mozartiane" e mai aggettivo fu più appropriato. La matrice delle sinfonie di Mozart ed Haydn, secondo Giorgio Taboga, molto probabilmente era unica e si chiamava Luchesi.

⁸³ L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 105-115.

⁸⁴ Luigi Della Croce nella sua conferenza su *Luchesi maestro di Mozart e Beethoven* del 25 gennaio 2000, a Brescia, ha dichiarato che da più parti gli era stato sconsigliato di occuparsi di Andrea Luchesi poiché sostenere che Luchesi sia l'autore di opere attribuite da tempo memorabile a Mozart, Haydn e Beethoven poteva costare caro in termini di perdita di credibilità. Lo studioso, invece, ha proseguito per la sua strada e ha fornito un prezioso contributo alla riscoperta di Luchesi ponendo la questione al Simposio internazionale su Beethoven tenutosi nel luglio del 1999 a Berlino. In quella occasione per la prima volta dopo gli studi di Hanseler, di Claudia Valder-Knechtges e di Taboga si è registrata la disponibilità della comunità scientifica a rivedere alcuni aspetti lacunosi della formazione di Mozart e Beethoven e ad aprire un primo credito a favore di Luchesi.

Il periodo veneziano

Andrea Luchesi nacque a Motta di Livenza il 23 maggio 1741. Il padre Pietro era un agiato commerciante di granaglie, discendente di una nobile famiglia di Lucca trasferitasi in Veneto già nel XIV secolo. La prima formazione di Andrea a Motta fu curata dal fratello sacerdote Don Matteo, pubblico precettore ed organista del Duomo locale. In seguito, grazie all'interessamento e alla protezione del nobiluomo Joseppo Morosini, Luchesi si trasferì a Venezia dove studiò con i migliori maestri del tempo: Cocchi, Paolucci, Saratelli, Gallo e Baldassarre Galuppi. Dopo la partenza di Cocchi per Londra, Luchesi fu affidato all'insegnamento di Bertoni, organista ed aiutante di Galuppi nella Cappella Ducale di San Marco. All'innata predisposizione per la musica Luchesi associava un vivo interesse per le lettere e la poesia che lo portò a frequentare, nei salotti veneziani, Goldoni, l'abate Chiari, e il poeta trevigiano Bertati⁸⁵.

Tuttavia gli incontri che gli procurarono maggiore fortuna furono quelli con il conte Giordano Riccati e con il diplomatico genovese Giacomo Durazzo.

Giordano Riccati da Castelfranco veneto fu il miglior fisico acustico del tempo, matematico e teorico musicale. Operò nell'ambito della scuola degli armonisti fisico-matematici che fiorì all'ombra della basilica di San Antonio a Padova. Della scuola, detta padovana, fecero parte musicisti e matematici tra cui padre Francesco Antonio Calegari, anticipatore di Rameau, e padre Francesco Antonio Vallotti, codificatore della teoria delle dissonanze. Il Vallotti, perfezionando gli studi di Calegari, elaborò una teoria musicale molto più avanzata di quella di Rameau. Riccati con il "*Saggio sulle leggi del contrappunto*" (1762) divulgò il sistema del Vallotti, intendendo "*provare, contro gli odierni matematici, che la musica non è un'arte solo di sentimento e di pura pratica, ma bensì una scienza matematica*"⁸⁶. Il conte Riccati svolse anche attività didattica e fu punto di riferimento per l'applicazione della teoria vallottiana per i molti musicisti che ricorrevano a lui per ottenere consigli e giudizi sulle loro composizioni. Fu pro-

⁸⁵ G. Taboga, *Andrea Luchesi genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, conferenza sul tema *Matematica e Musica* pubblicata in *Quaderni del Dipartimento di Matematica Statistica, Informatica ed Applicazioni*, Anno 2000 N. 4, Università degli Studi di Bergamo pag. 2.

⁸⁶ *Ivi*, pagg. 2-3

prio Riccati a mettere in contatto Luchesi con Vallotti. Luchesi all'epoca era già autore di diversi lavori sacri, ricopriva dall'età di soli vent'anni la carica di commissario esaminatore per la classe degli strumenti a tastiera, svolgeva attività didattica e inaugurava l'installazione di nuovi organi nelle chiese. Il Graderigo nel Notatorio del 10 agosto 1764 riferisce che Luchesi, ventitreenne organista dei canonici di San Salvatore, diresse la sua Messa e Vespero in occasione della visita annuale del Doge al convento di San Lorenzo.⁸⁷

Tra il 1764 e il 1770 Luchesi mantenne costanti rapporti sia con Riccati che con Vallotti. In una lettera del 17 febbraio 1764 Luchesi proclama il suo entusiasmo per tre lavori di Vallotti, che il conte Riccati gli aveva inviato per un giudizio: *"Ricevei con sommo piacere la sua gentilissima lettera con tre soggetti del P. M. Vallotti. Io non mi sazio di sempre guardarli e riguardarli per sempre più intendere l'artificio e il lavoro, qui con una unità costante scorgo modulare nei suoni accessori senza aggiungere inutili riampiture, qui scorgo un maneggio di rivolti e di dissonanze disposto con tanta arte che pare ch'ognuno potrebbe fare lo stesso, ma qui è anzi dove consiste l'arte maggiore. Insomma da questi io spero d'imparare molto; mi dispiacerebbe che Lei, avendomi lusingato il palato col spedirmeli mi lasciasse senza spedirmi altre cose preziose per saziar il mio appetito. Questa fiera di Padova ho d'andare a suonare il cembalo al Teatro Nuovo, con questa occasione, (benchè sia poco tempo), farò in tal maniera da prendere lezione dal P. M. Vallotti e forse anche per mezzo di V. S. Illustrissima"*⁸⁸.

Le novità apprezzate da Luchesi riguardavano la scala diatonica ed i rivolti degli accordi di nona, undicesima e tredicesima. In pratica Luchesi assimilò il sistema compositivo vallottiano e da quel momento in avanti lo applicò alle sue composizioni sacre, teatrali e strumentali attirandosi la menzione di De La Borde per la novità delle idee e la concertazione concisa che caratterizzavano la sua produzione. Attraverso le opere di Luchesi, gli studi teorici iniziati da Calegari, perfezionati da Vallotti e divulgati da Riccati, attraversarono le Alpi e si affermarono in Europa, influenzando lo stile compositivo di Beethoven, Antonin Reicha (maestro di Liszt, Gounod e Berlioz) e degli altri allievi del maestro di Cappella ita-

⁸⁷ L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 105-115.

⁸⁸ P. Rivoltella, *Musiche di Vallotti nell'epistolario di Giordano Riccati*, In AA.VV. *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, Padova 1993 pag. 268 e ss.; G. Taboga *Andrea Luchesi genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 2.

liano. Di questa circostanza è importante tenere memoria per gli sviluppi futuri della vicenda luchesiana.

Il conte Giacomo Durazzo era ambasciatore dal 1764 dell'impero austriaco presso il governo della Repubblica di Venezia⁸⁹. Tra le sue molteplici attività rientrava anche quella di acquistare composizioni musicali per conto di terzi. Grazie a lui la penetrazione della musica italiana nelle corti d'oltralpe seguì per anni un percorso privilegiato. Durazzo si interessò a Luchesi per la prima volta nel 1763 quando fornì al cognato, Principe Nikolaus Esterhazy, la prima sinfonia di Luchesi oggi accreditata ad Haydn (Hob. I 13)⁹⁰. Successivamente gli procurò la commissione dell'opera buffa *L'isola della fortuna* che nella primavera del 1765 fu presentata all'Hoftheater di Vienna, venne replicata con musica tutta nuova nell'autunno a Venezia e fu eseguita nel 1767 al teatro reale dell'Ajuda di Lisbona⁹¹.

La notorietà raggiunta dal giovane Luchesi nei paesi di lingua tedesca risulta attestata anche dalla visita che Leopold Mozart ed il figlio prodigio Amadeus gli fecero durante il loro soggiorno veneziano del febbraio-marzo 1771. In quella occasione il quindicenne Mozart ricevette da Luchesi un concerto per cembalo che eseguì fino al 1777⁹². L'episodio è sistematicamente ignorato dai biografi di Mozart che, se riportano l'incontro di Amadeus con padre Martini a Bologna, tacciono stranamente l'incontro a Venezia con uno dei più importanti musicisti della Repubblica.

Nello stesso anno 1771, Luchesi compose la Messa Funebre per il duca Gioacchino di Montealegre, ambasciatore di Spagna a Venezia, eseguita il 4 luglio nella chiesa di San Geremia e a novembre, prima di partire per Bonn, preparò la rappresentazione nel teatro San Benedetto del *Matrimonio per astuzia*, la sua ultima opera comica scritta per l'Italia.

La cappella musicale di Bonn

Nel 1771 quando Luchesi accettò l'invito del Principe Max Friedrich a diventare suo *Musikmeister* Bonn era sede dell'elettorato di Colonia. La

⁸⁹ L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 105-115.

⁹⁰ G. Taboga, *Andrea Luchesi, l'ora della verità*. Ponzano Veneto (TV) 1994 pag. 84-86.

⁹¹ G. Taboga, *Andrea Luchesi genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 3.

⁹² L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 105-115

Germania era allora estremamente frammentata dal punto di vista politico, ma profondamente unita dal punto di vista culturale. In quel tempo ed ancora per molti decenni la cultura tedesca produsse eminenti figure di letterati, filosofi, scienziati, ma per la musica rimase tributaria, per tutto il secolo, dell'Italia⁹³.

Da circa un decennio la Cappella di Bonn era retta da Ludwig Van Beethoven senior che era succeduto al dimissionario Joseph Touchemoulin. La scelta di Beethoven era un ripiego poiché Touchemoulin, allievo di Giuseppe Tartini, era un solido strumentista che, quando gli era stato conferito l'incarico, era stato preferito al basso Beethoven, sebbene questi potesse vantare una maggiore anzianità di servizio⁹⁴. L'aspirazione del Principe già allora era quella di avere una Cappella di alto profilo che producesse musica originale e che non si limitasse alla sola ripetitiva esecuzione dei brani conservati nell'archivio musicale. Beethoven senior, mediocre cantante, era negato per la composizione pertanto, dopo la partenza di Touchemoulin e dei suoi violinisti, le prospettive di sviluppo della Cappella erano ridotte al minimo.

Andrea Luchesi, preceduto dai successi dei suoi lavori, giunse a Bonn per risollevarne le sorti della Cappella. Il suo contratto con il Principe aveva durata triennale e prevedeva per il musicista uno stipendio di 1200 fiorini annui, il doppio dello stipendio della carica di *Kapellmeister*, come voleva la prassi per la remunerazione dei musicisti stranieri. Luchesi operava alle dipendenze dirette di Max Friedrich, che lo pagava attingendo dalla sua cassa privata. Formalmente il basso Beethoven era ancora il *Kapellmeister*, lo era a vita, ma di fatto l'artefice dell'attività musicale della Cappella era Luchesi⁹⁵.

Con lui giunsero il primo violino Gaetano Mattioli, prezioso ed abile *Konzertmeister*, i tenori Merlini e Bennati ed il soprano Scannavini⁹⁶.

Questa era la situazione della Cappella: il basso e maestro di Cappella Beethoven, per il ruolo formale che ricopriva, era praticamente inutilizzabile; Johann Van Beethoven, tenore e figlio del *Kapellmeister*, aveva una voce scadente e alla fine del 1772 venne tolto dai ruoli attivi ed impiega-

⁹³ F. Torrefranca, *L'origine italiana del Romanticismo musicale*, Torino, 1930.

⁹⁴ G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn* in *Restauri di marca* N.3 Aprile 1993 pag. 16.

⁹⁵ L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 105-115.

⁹⁶ *Ibidem*.

to nel solo insegnamento; le voci femminili erano di talento, ma poco educate; i fiati risultavano poco addestrati e provenivano quasi tutti dalla musica militare; il primo violino Johann Ries era ricoverato in ospizio a Colonia⁹⁷.

Luchesi fece giungere da Monaco il tenore Ferdinand Heller ed il fratello di questi, il violoncellista Gaudenz e da Colonia il cantante Joseph Demmer. Dal conte Kaspar Anton von Belderbush, Ministro Plenipotenziario del Principe, ottenne in prestito i cinque fiati che componevano la sua Cappella: due clarini, due corni ed un fagotto.

La presenza dei clarini è un indizio molto importante per l'attribuzione delle opere scritte da Luchesi per la Cappella di Bonn e per altri. I clarini, strumenti a fiato dalla sonorità barocca, conosciuti anche con il nome di trombe di Bach, caddero in disuso intorno agli anni '70 del XVIII secolo. Tra gli ultimi ad usarli vi fu il *Kapellmeister* di Santo Stefano a Vienna Georg Reutter junior morto nel 1772⁹⁸. A Bonn questi strumenti furono utilizzati da Luchesi fino alla dissoluzione della Cappella. Nel 1774 i clarini erano stati assunti direttamente dal Principe e Belderbush li aveva sostituiti nella sua *Hausmusik* con due clarinetti che comunque prestava alla cappella fino a quando questa, nel 1784, non li assunse entrambi⁹⁹.

Nelle orchestre prive di clarini, le parti di questi strumenti dovevano essere trasposte per trombe. Ciò poteva avvenire facilmente per le tonalità di do, re e mi maggiore; l'operazione era più problematica negli altri casi. La preferenza dei clarini rispetto alle trombe da parte di alcuni compositori, era dovuta alla loro maggiore duttilità¹⁰⁰. Avendoli a disposizione Luchesi li utilizzò sempre, soprattutto nella musica sacra. L'esecuzione dei lavori di Luchesi al di fuori della Cappella, pertanto poneva il problema della trasposizione delle parti dei clarini per le trombe, cosa non facile, visto che i clarini già nel 1788 non si trovavano nemmeno a Vienna. Lo stesso Mozart, per l'esecuzione dell'aria *The trumpet shall sound* dal Messia di Haendel, non riuscì a trovare un solo clarino in tutta la città e dovette ricorrere a due corni e ad una tromba¹⁰¹.

⁹⁷ G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn*, cit., pag. 16.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti UTET*, alla voce.

¹⁰¹ G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn*, cit., pag. 23.

In base alle informazioni dell'Almanacco della Corte di Colonia per l'anno 1774 possiamo affermare che tra il 1773 e il 1774, tenendo conto anche dei musicisti prestati da Belderbush, la Cappella di Bonn poteva già contare circa trenta persone, un numero che la Cappella degli Esterarhazy, retta da Haydn, raggiungerà solo nel periodo di massimo splendore¹⁰². Le cose evidentemente stavano cambiando a Bonn ed il Principe Max Friedrich era soddisfatto del lavoro di Luchesi che in un triennio, grazie al lavoro di riqualificazione ed insegnamento svolto da lui, Mattioli e gli altri musicisti al seguito, aveva risollevato le sorti della Cappella.

Il 24 dicembre 1773 morì il vecchio Beethoven e Max Friedrich offrì a Luchesi la carica vacante di *Kapellmeister*¹⁰³. Il musicista accettò l'incarico ma, per godere ancora per qualche mese dello stipendio maggiorato di *Musikmeister*, attese la scadenza naturale del suo precedente contratto ed assunse le nuove funzioni nel maggio del 1774. La carica di *Kapellmeister* riduceva il suo stipendio a seicento fiorini l'anno e gli imponeva la naturalizzazione. Il *Konzertmeister* Mattioli rifiutò di naturalizzarsi tedesco e con lo stipendio da straniero di mille fiorini annui rimase ancora qualche anno al servizio del Principe.

La nomina di Luchesi, dopo il tradizionale triennio di prova, sarebbe stata a vita e da ciò derivavano l'obbligo della naturalizzazione e la riduzione dello stipendio, che ora veniva erogato dalla cassa statale. La preoccupazione di Luchesi, tuttavia, era che la nomina a *Kapellmeister*, in virtù della cosiddetta prassi dell'anonimo, lo obbligava ad immettere tutti i suoi lavori anonimi nell'archivio della Cappella, che ne diventava l'esclusiva proprietaria. Per ovviare all'inconveniente Luchesi ottenne da Max Friedrich il riconoscimento del diritto di produrre musica strumentale e teatrale con il nome di altri autori, musica che gli veniva pagata come acquisto esterno della Cappella o che veniva fornita ad altri committenti¹⁰⁴. Ciò gli consentiva di arrotondare il suo modesto stipendio con ulteriori entrate che, a giudicare dal suo tenore di vita, dovevano essere cospicue.

La prospettiva di convolare a nozze con Antoniette D'Anthoin, figlia di un consigliere di corte¹⁰⁵ e il diritto acquisito di fornire musica ad altri

¹⁰² *Ivi*, pag. 16.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ G. Taboga, *Andrea Luchesi genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 3.

¹⁰⁵ Il matrimonio con Antoniette venne celebrato nel 1775 e da esso nacquero cinque figli.

committenti, sia pure sotto falso nome, spinsero Luchesi a stabilirsi definitivamente a Bonn e ad accettare il modesto stipendio del Principe. Per queste ragioni nel 1780, a sei anni dalla nomina a maestro di Cappella, De La Borde poteva affermare che le sinfonie di Luchesi erano ancora ricercate nelle corti della Germania¹⁰⁶.

L'ultima condizione posta da Luchesi, per accettare l'incarico, fu la separazione dell'attività amministrativa e disciplinare da quella strettamente musicale e didattica. Per questo motivo le mansioni di *Musikdirektor* vennero attribuite al *Konzertmeister* Mattioli, della cui nomina, presso l'archivio di Stato di Dusseldorf, è conservato l'atto scritto che elenca i compiti disciplinari e amministrativi che gli erano assegnati¹⁰⁷. In pratica si trattava di fare anticamera dal Principe due volte al giorno, la mattina e il pomeriggio, per conoscere quale musica doveva essere eseguita e per dare ragguagli sulla attività della Cappella e sul comportamento dei musicisti. Questa separazione tra compiti artistici e compiti amministrativi è una assoluta novità introdotta da Luchesi che così aveva più tempo per dedicarsi alla produzione musicale sacra e strumentale. Ciò che il *Kapellmeister* di Bonn, precorrendo i tempi, aveva ottenuto alla fine del XVIII secolo, nel resto d'Europa si affermò soltanto nel corso dell'800. Per fugare ogni eventuale dubbio è bene precisare che la separazione delle competenze amministrative dai compiti artistici non era un ridimensionamento di potere del *Kapellmeister* ma, come detto, era l'espedito che consentiva a Luchesi di sovrintendere alle sole incombenze musicali e di elevare a più alti traguardi la Cappella.

Dall'Almanacco musicale per la Germania per l'anno 1782, quello che elenca le migliori Cappelle di corte tedesche e nel quale la Cappella di Bonn risulta collocata al terzo posto, sappiamo che l'organico a disposizione di Luchesi contava trentacinque elementi. Ma da una relazione di Christian Gottlob Neefe, nuovo organista della Cappella, possiamo ricavare informazioni più dettagliate che giungono fino al 2 marzo 1783, data in cui ufficialmente venne firmata la relazione. Il documento si apre con la presentazione dei due principali artefici dei successi della Cappella: il *Kapelldirektor* Gaetano Mattioli e il *Kapellmeister* Andrea Luchesi¹⁰⁸. La

¹⁰⁶ G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 9.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Mattioli viene presentato per primo perché ricopriva anche il ruolo amministrativo di Intendente.

nota biografica dei due musicisti indugia sul loro curriculum, esaltandone le capacità artistiche, ma contiene anche delle imprecisioni. Riporta per esempio, l'informazione errata, accreditata poi da molti studiosi, che Luchesi e Mattioli giunsero a Bonn con una compagnia italiana di opera di cui Luchesi era il capo¹⁰⁹. In realtà, come ben sappiamo, si trattava di un corpo insegnante pagato direttamente dal Principe con la sua cassa. A fronte di queste imprecisioni tuttavia Neeffe riferisce anche notizie utili ad inquadrare la posizione di Luchesi a Bonn. Togliendo ogni dubbio sulla continuità creativa di Luchesi, Neeffe dice che il *Kapellmeister* era autore di musica sacra per la Cappella e di opere teatrali (*Il natal di Giove* e *L'Inganno scoperto*), oltre che di intermezzi, cantate e musiche composte per diverse occasioni locali¹¹⁰. Tutta musica composta a Bonn.

Dopo avere dedicato molta attenzione al suo curriculum e al suo ruolo di organista e di direttore musicale del locale teatro, Neeffe passa in rassegna i componenti della Cappella, dai cantanti, che grazie alle cure predisposte da Luchesi, hanno innalzato di molto il loro livello (tre soprani e tre contralti figurano addirittura nell'*Almanacco musicale del 1784 tra gli "eccellenti cantanti viventi in Germania"*¹¹¹) agli strumentisti. Nel complesso la Cappella del 1783 era composta da quarantuno elementi (undici cantanti e una trentina di strumentisti tra i quali, invariati gli archi, si contavano flauti, oboi, fagotti, corni, clarini, trombe e timpani). A questi Neeffe aggiunge i fiati del conte Von Belderbush che, dopo avere ceduto alla Cappella due clarini, disponeva ora di due clarinetti, due corni ed un fagotto¹¹². Ma al di là delle notizie sulla consistenza dell'organico della Cappella, che comunque testimoniano della sua crescita sotto la direzione di Luchesi, informazioni più interessanti, ai fini degli ulteriori sviluppi della nostra ricerca, Neeffe ce li fornisce quando parla dei dilettanti che frequentavano la Cappella. Tralasciando di considerare il lungo elenco di nomi di nobili locali menzionati e lodati per le loro virtù musicali, è utile concentrare l'attenzione su due personaggi. Il primo: *"Il signor Capitano Dantoine, un appassionatissimo adoratore e conoscitore dell'arte musicale; suona il violino e qualcosa di cembalo. L'arte della com-*

¹⁰⁹ P. Buscaroli, *Beethoven*, Rizzoli Milano 2004 pag. 91.

¹¹⁰ G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 18.

¹¹¹ *Ivi*, pag. 23.

¹¹² *Ivi*, pag. 19.

posizione l'ha appresa da Marpurgh, Kinberger e Riepel. Ha formato il suo gusto in Italia. In ambedue le cose ha magistralmente sfruttato anche la lettura delle partiture dei compositori classici." Segue elenco delle sue opere.¹¹³ Ferdinand D'Anthoin era il cognato di Andrea Luchesi, fratello di sua moglie Antoniette. Per il momento basti dire che come autore compare nella sola relazione di Neeffe e nei libretti di alcune opere rappresentate nel teatro di Grossmann. La sua produzione è completamente scomparsa¹¹⁴. Interessante il riferimento all'Italia e allo studio delle partiture classiche che rievoca, sia pur vagamente, lo studio fatto da Luchesi con i suoi maestri veneziani, in particolare Paolucci.

Il secondo dilettante che qui c'interessa è Ludwig Van Beethoven, nipote del *Kapellmeister* Beethoven senior e figlio del tenore Johann.

"Louis Van Beethoven, un ragazzo di undici anni e di talento molto promettente. Suona con molta prontezza e con energia il cembalo, legge molto bene dallo spartito e, per dire tutto in una volta, suona la maggior parte del "Clavicembalo temperato" di Sebastian Bach, che il signor Neeffe gli ha messo nelle mani. Chi conosce questa raccolta di preludi e fughe in tutte le tonalità saprà che cosa ciò significa. Il signor Neeffe inoltre gli ha dato, per quanto lo consentivano gli altri suoi impegni, un'istruzione al basso continuo. Ora lo esercita sulla composizione e per il suo incoraggiamento ha fatto stampare a Mannheim nove Variazioni su una marcia. Questo giovane genio meriterebbe sostegno perché possa migliorare. Diventerà certamente un secondo W. A. Mozart se progredirà come ha iniziato.¹¹⁵". Il profilo del giovane Beethoven stilato da Neeffe oscilla tra l'esaltazione del talento e il silenzio sulle sue concrete capacità musicali. Neeffe, infatti non dice che Beethoven, con l'autorizzazione di Luchesi, era stato suo vicario quando egli (Neeffe), tra giugno e ottobre del 1782, era stato in tournée in Westfalia e a Francoforte con la compagnia Grossmann¹¹⁶. Tace sul fatto che i Beethoven, padre e figlio, nutrissero un certo rancore nei suoi confronti per avere ottenuto la nomina ad organista della Cappella, posto che, nelle aspirazioni del tenore Johann, avrebbe dovuto occupare il giovane Louis. Ma Neeffe è chiaro nel dire che il ragazzo, sebbene promettente, ha appena undici anni ed è ancora troppo giovane per entrare in Cappella come componente fisso. È interessante

¹¹³ *Ivi*, pag. 20.

¹¹⁴ *Ivi*, pag. 24.

¹¹⁵ *Ivi*, pag. 20.

¹¹⁶ *Ivi*, pag. 24.

aggiungere che nell'Almanacco del 1784 comparve una stroncatura di Neefe delle prime composizioni di Beethoven¹¹⁷. Ora se si considera che gli Almanacchi venivano redatti facendo riferimento alla situazione della Cappella da giugno a giugno dell'anno successivo (per cui l'Almanacco del 1784 in realtà conteneva le informazioni relative al periodo giugno 1782-giugno 1783) si capisce come questa stroncatura fosse praticamente contemporanea alla scheda biografica su Beethoven. L'atteggiamento ostile di Neefe sarebbe confermato dalla data falsa apposta alla relazione¹¹⁸. Il 2 marzo 1783 Neefe non avrebbe potuto scrivere in quei termini le note biografiche e i curricula dei componenti della Cappella poiché il *Kapellmeister* Luchesi e il *Musikdirektor* e *Konzertmeister* Mattioli, a causa delle lacune e delle inesattezze che in esse erano contenute, non le avrebbero avallate¹¹⁹.

È più probabile, invece, che la relazione sia stata scritta dopo il 26 aprile, data di partenza di Luchesi e di Mattioli per l'Italia. Se così non fosse, Neefe non avrebbe potuto tacere che, in prospettiva della sua assenza, Luchesi aveva nominato come suo sostituto lo stesso Neefe e come sostituto di Neefe, all'organo e al cembalo, il giovane Beethoven il quale, a questo punto, poteva essere considerato un dilettante per il solo fatto di non essere pagato. È possibile, tuttavia, anche un'altra considerazione, che presuppone però la piena onestà di Neefe: il non avere citato la cosa potrebbe essere conseguenza del fatto che, effettivamente, la relazione venne conclusa il 2 marzo, quando ancora Neefe non conosceva le decisioni di Luchesi.

Il maestro di Beethoven

La circostanza che fino al 1792, anno della sua partenza per Vienna, Ludwing Van Beethoven si trovasse a fare parte della Cappella musicale di Bonn, prima come dilettante, poi come vicario di Neefe all'organo e al cembalo, spinge inevitabilmente ad indagare quale influenza il *Kapellmeister* Luchesi abbia potuto esercitare sulla sua formazione musicale. Tanto più se si considera che sono numerosissime le biografie di

¹¹⁷ *Ivi*, pag. 25.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

Beethoven che ignorano il nome di Luchesi.

Secondo i suoi biografi Beethoven si sarebbe formato musicalmente grazie all'insegnamento di Christian Gottlob Neefe e alle lezioni viennesi di Haydn, peraltro con una velocità di apprendimento straordinaria, giustificata solo dal fatto che si trattava di un genio. Tuttavia i poco approfonditi riferimenti al suo periodo di apprendistato presso la Cappella musicale di Bonn alimentano dubbi ed incertezze sulla sua formazione e lasciano aperti punti oscuri che invece andrebbero chiariti.

Il primo approfondito tentativo di ricostruire una più attendibile versione del processo formativo intrapreso da Beethoven a Bonn fu fatto dal tedesco Theodor Anton Henseler che nel suo saggio su Andrea Luchesi, *"ultimo maestro della Cappella di Bonn al tempo del giovane Beethoven"*, dato alle stampe nell'ormai lontano 1937, metteva in luce come gli studi beethoveniani in genere tacevano il ruolo svolto da Luchesi nell'educazione musicale di Beethoven. Prima di lui Fausto Torrefranca, in un lavoro di più ampio respiro, aveva scritto *"non dimentichiamo che a Bonn era un maestro italiano, il Lucchesi, autore di concerti che lo stesso Leopold Mozart cita. E poi, data la falsità dell'indirizzo storico fin qui seguito, è assai probabile che non si sia correttamente indagato circa i veri maestri spirituali dell'infanzia e della giovinezza del grande compositore fiammingo-tedesco"*¹²⁰.

È un fatto che ancora oggi su questo punto le più importanti biografie di Beethoven siano caratterizzate da silenzi ed incertezze. La fondamentale monografia di Schieder mair esordiva, nella sua prima edizione, con la menzione di Luchesi quale *Kapellmeister* di Beethoven, ma nelle edizioni successive stranamente il nome di Luchesi veniva citato in modo sempre più restrittivo e marginale, fino a scomparire del tutto nell'ultimo rifacimento del 1970¹²¹. Il discorso è stato ripreso, negli anni ottanta del Novecento, dalla dott.ssa Claudia Valder-Knechtges che rivalutando le opere di Luchesi ha sostenuto l'importanza della sua figura nella formazione musicale di Beethoven: *"quelle conquiste italiane che J. S. Bach e Mozart conobbero in Italia e fruttificarono in loro, Beethoven le poté acquisire a Bonn grazie a Luchesi"*¹²².

In anni a noi più vicini è stato il Giorgio Taboga a condurre la ricerca

¹²⁰ F. Torrefranca, *Le origini italiane del romanticismo musicale* 1930 pag. 556 ss.

¹²¹ L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 105-115.

¹²² Claudia Valder-Knechtges, *Die Kirchemusic A. Luchesi*, Merselaurger, 1983, pag. 118.

più proficua di risultati. Grazie ai suoi studi sulla questione si è sviluppato un certo interesse e si sono registrati importanti prese di posizione. Giovanni Carli Ballola nella terza edizione del suo lavoro su Beethoven ha ammesso che Andrea Luchesi possa essere stato il maestro di Beethoven; e Luigi Della Croce al Congresso Internazionale beethoveniano svoltosi a Berlino nel 1999 è intervenuto sostenendo l'impossibilità di fare a meno di Luchesi per spiegare il genio di Beethoven¹²³. Cionostante siamo ancora a metà del guado, poiché la versione ufficiale è ancora quella che non prevede l'influenza di Luchesi nella formazione di Beethoven. Basterà considerare due esempi.

Mentre scrivo la casa editrice Skira sta pubblicando, in allegato ad un noto quotidiano italiano, una collana di monografie, curata da Eduardo Rescigno e intitolata I Classici della musica, nella quale propone, nelle tre sezioni di ogni volume, vita e opere dell'autore, contesto sociale di riferimento e guida all'ascolto. Ebbene nella monografia dedicata a Beethoven la sezione sulla vita e le opere del compositore, scritta dallo stesso Rescigno, non fa alcuna menzione di Luchesi. Stesso silenzio, sia detto per inciso, per quanto riguarda le monografie di Mozart ed Haydn nelle quali non c'è traccia dei rapporti di questi compositori con Luchesi. Tornando a Beethoven, Rescigno dice che il padre di Ludwig non era un musicista degno di nota e che non contribuì alla formazione del figlio. *"L'unico vero docente d'alto livello che si prese cura del giovane genio fu invece Christian Gottlob Neefe, musicista di larghe vedute anche se non di grande fama, giunto a Bonn nel 1779 e nominato due anni dopo organista di corte. Neefe coglie ben presto le grandi potenzialità dell'allievo e lo coinvolge nella propria passione sia per il vecchio Bach, del tutto in anticipo rispetto al suo tempo, che per uno dei figli di Johann Sebastian, Philipp Emanuel....Neefe, oberato di lavoro, affida a Beethoven nel 1783 l'incarico di cembalista nell'orchestra del teatro di corte, un'occasione che permette al giovane soprattutto di entrare in vivo contatto con il repertorio operistico allora in voga*¹²⁴. Secondo questa versione Neefe nel 1783 assegnò a Beethoven l'incarico di suonare il cembalo per il teatro di corte. Ma Neefe non era il *Kapellmeister* e pertanto non aveva il potere di decidere come impiegare i musicisti della Cappella. Come

¹²³ L'intervento di L. Della Croce è apparso in *Rassegna Musicale Italiana*, anno IV, n. 15, luglio-settembre 1999, pp. 13-16 *Il giovane Beethoven e il suo Kapellmeister Andrea Luchesi*.

¹²⁴ E. Rescigno, *Beethoven* Skira Corriere della Sera, Milano 2007 pag. 41-42.

sappiamo, nell'aprile del 1783 Luchesi, prima di partire per Venezia con Mattioli, secondo la regola generale che imponeva al *Kapellmeister* di nominare il suo sostituto, conferì l'incarico ad interim a Neeffe, di cui evidentemente aveva fiducia, e destinò Beethoven a sostituire Neeffe all'organo e al cembalo per le prove con i cantanti della compagnia Grossmann¹²⁵. Alla luce di ciò sembrerebbe che sia stato Luchesi a valorizzare il ruolo di Beethoven a corte e non Neeffe. A meno che Rescigno, tacendo la presenza di Andrea Luchesi, non abbia voluto ragionare in modo diverso. Dando per scontato che, partito Luchesi, Neeffe era diventato il reggente della Cappella ha ritenuto che Neeffe, vicario di Luchesi, abbia autonomamente deciso di destinare Beethoven all'organo e al cembalo. La cosa, per quanto possibile, sembra improbabile per due ragioni. Innanzitutto perché nel 1782 Luchesi, quando Neeffe era in tournée in Westfalia, di sua iniziativa, aveva già sperimentato Beethoven all'organo e Neeffe, nel suo articolo per il *Cramer's Magazin* del 1783, aveva taciuto la circostanza; in secondo luogo, perché nominare Beethoven poteva costituire per Neeffe il rischio di spianargli la strada all'interno della Cappella, a proprie spese, in considerazione del fatto che il padre di Ludwing, Johann lo aveva considerato un usurpatore¹²⁶.

La verità è che ad accreditare la voce che Neeffe sia stato il maestro di Beethoven a Bonn storicamente è stato lo stesso Neeffe. Il problema è tutto qui. Le fonti su cui si sono basati gli storici sono gli articoli autocelebrativi scritti da Neeffe. Una lettura acritica di queste fonti ha accreditato l'informazione errata che Neeffe sia stato il maestro di Beethoven a Bonn. Le fonti cui mi riferisco sono la citata relazione di Neeffe per l'Almanacco del 1784 ed un articolo dello stesso Neeffe pubblicato nel n° 39 del *Berlinische Musikalische Zeitung* del 26 ottobre 1793.

Nella relazione per l'Almanacco Neeffe scrive che Beethoven *“suona con molta prontezza e con energia il cembalo, legge molto bene dallo spartito e suona la maggior parte del Clavicembalo temperato di Sebastian Bach, che il signor Neeffe gli ha messo nelle mani”*, come dire che Beethoven queste cose le sa già fare e non gliel'ha insegnate Neeffe. Ciò che ha fatto Neeffe sem-

¹²⁵ G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 21.

¹²⁶ Come vedremo all'atto dell'insediamento del nuovo Principe nel 1784 una relazione sullo stato della Cappella, redatta probabilmente da Johann Beethoven, metteva in cattiva luce il calvinista Neeffe.

mai è mettergli nelle mani l'opera di Bach e dargli "per quanto lo consentivano gli altri suoi impegni, un'istruzione al basso continuo".

A ben vedere Neefe era oberato di impegni e probabilmente non aveva molto interesse alle lezioni con Beethoven. Piuttosto "lo esercita nella composizione", cioè lo tiene in esercizio in attesa che rientri il suo maestro. Che poi Neefe abbia tentato di accreditarsi come maestro di Beethoven, approfittando dell'unica breve assenza di Luchesi da Bonn, limitandosi peraltro ad istruire l'allievo al basso continuo, è altra cosa.

Nel 1791 Carl Ludwing Junker inviò al *Musikalische Korrespondenz*, che lo pubblicò in tre puntate, un articolo sulla attività e i componenti della Cappella di Bonn. Junker nell'ultima puntata scrisse che la descrizione della Cappella di Bonn da lui fatta nel n° 28 della rivista non era esatta e sarebbe stata corretta dal signor Neefe¹²⁷. Nelle fonti da me consultate non c'è traccia di quella correzione ma nel n. 39 del 26 ottobre 1793 la rivista *Berlinische Musikalische Zeitung* pubblicava un articolo di Neefe, sulla attività della Cappella di Bonn, nel quale si dedicava ampio spazio a Ludwing Van Beethoven. Neefe scriveva "Nel novembre dell'anno scorso Ludwing Van Beethoven, secondo organista ed ora necessariamente uno dei primi pianisti di Germania è partito per Vienna, a spese del Principe, per recarsi da Haydn per maggiormente perfezionarsi nella composizione. Poichè in seguito a diverse relazioni questo Ludwing Van Beethoven deve fare grandi progressi nell'arte ed una parte della sua formazione è dovuta anche al signor Neefe a Bonn, al quale egli per iscritto si dichiara in merito grato, concederà la modestia del signor Neefe che siano qui riportate alcune parole in quanto tornavano ad onore del signor Beethoven: io la ringrazio per il suo consiglio, che molto spesso mi ha fornito nell'avanzare nella mia arte divina. Se dovessi una volta diventare un grande uomo, Lei avrà la sua parte di merito¹²⁸."

Quanto possa essere attendibile Neefe non è dato sapere, ma resta il fatto che è lui stesso ad autoproclamarsi maestro di Beethoven, sia pure citando una lettera di Ludwig di cui non esiste traccia in altre fonti. È nota piuttosto la riluttanza di Beethoven a pronunciarsi sui suoi maestri. Sulla questione probabilmente avrebbero potuto gettare luce i 264 qua-

¹²⁷ G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 30.

¹²⁸ J. Webster, *Il dissidio tra Haydn e Beethoven*, in *Beethoven a cura di G. Pestelli*, Bologna 1988 pag. 120/159. G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 31.

terni di conversazione di Beethoven distrutti dopo la sua morte dall'amico Anton Schindler, con il pretesto che contenevano attacchi contro l'imperatore e membri illustri della famiglia imperiale¹²⁹. Ma se si considera che i quaderni scritti da Beethoven erano circa 400, il numero dei 264 distrutti appare eccessivo per non pensare che Schindler non abbia voluto, per qualche ragione, farci sapere soltanto quello che lui riteneva degno di essere pubblicato della vita di Beethoven.

Il primo studioso ad accreditare Neefe (o a cadere nel suo tranello) come maestro di Beethoven, fu Alexander Weelock Thayer che, nel tentativo di colmare le lacune delle prime biografie di Beethoven sulla sua formazione musicale, concentrò i suoi studi sulla giovinezza di Ludwig a Bonn. Sul documentato presupposto che nel 1792, quando partì da Bonn, Beethoven aveva già composto circa 50 lavori e in considerazione del fatto che i suoi rapporti con Haydn si interruppero bruscamente, Thayer individuò in quello di Bonn, il periodo più importante e conclusivo per la formazione musicale di Beethoven¹³⁰. Tuttavia, probabilmente sulla scorta delle dichiarazioni di Neefe che tace della presenza e del ruolo di Luchesi, in assenza di altri precisi riferimenti, Thayer identificò il maestro mancante proprio in Neefe, con grande gioia della musicologia tedesca che da allora ha sempre avallato, salvo due coraggiose eccezioni (T. A. Henseler; Claudia Valder-Knechtges) quella conclusione.

Detto ciò, è necessario precisare, a questo punto, in base a quali elementi possiamo invece identificare in Andrea Luchesi il maestro di Beethoven a Bonn. Innanzitutto viene in considerazione il ruolo di *Kapellmeister* di Luchesi. Non bisogna dimenticare infatti che il *Kapellmeister* guidava la Cappella dal punto di vista artistico e didattico, definendo i ruoli e le competenze dei suoi musicisti. È difficile pensare che di fronte ad un allievo di talento il *Kapellmeister* si disinteressasse della sua formazione. Nel caso specifico peraltro Andrea Luchesi era giunto a Bonn nel 1771 proprio con l'incarico di *Musikmeister* del Principe e si era dedicato per anni alla riqualificazione della Cappella, curando la preparazione dei cantanti e degli strumentisti.

Ma al di là di queste considerazioni è importante sottolineare che nel 1778, prima che Neefe entrasse in Cappella, la preparazione di

¹²⁹ G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 40.

¹³⁰ A. W. Thayer, *Ludwig Van Beethoven's Leben*, Leipzig, 1866 pag. 231 ss. G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 12.

Beethoven al cembalo e all'organo era già avanzata. Il 26 marzo di quell'anno il piccolo Ludwig si esibì alla Sternengasse di Colonia eseguendo, tra gli altri, brani del suo *Kapellmeister*¹³¹. Nel 1781, quando Beethoven aveva appena undici anni, Luchesi gli corresse e fece eseguire dalla Cappella la sua prima composizione, *La Cantata in morte del ministro inglese a Bonn* George Cressner. Bernhard Joseph Maeurer, violoncellista della Cappella, nelle sue memorie, segnalò la correzione della Cantata da parte di Luchesi e scrisse che Beethoven riscosse unanime consenso¹³². Nel 1785 Luchesi incaricò Beethoven di eseguire le parti solistiche dei concerti di cembalo e affidò a Neeffe l'accompagnamento¹³³.

Se ciò non bastasse ci sono le stesse parole di Neeffe che, lette nella loro nettezza e collegate al contesto della Cappella, rivelano candidamente la portata modesta della sua influenza su Beethoven.

Non resta che chiarire perché Beethoven non menzionò mai Luchesi. Il suo silenzio in effetti potrebbe significare una conferma del fatto che Luchesi non ebbe parte nella sua formazione, tanto più che le fonti dell'epoca ci restituiscono Neeffe come suo maestro. Tuttavia, i dubbi sulla attendibilità di quelle fonti, confezionate dallo stesso Neeffe, e la distruzione dei quaderni di conversazione di Beethoven, che probabilmente su questo punto, come su altri ancora controversi, avrebbero potuto fornire i chiarimenti necessari, lasciano spazio ad un'altra interpretazione. Beethoven, pur riconoscendo in Luchesi il suo maestro dell'età giovanile, non ne ricordò mai il nome perché Luchesi era stato la bestia nera della sua famiglia a Bonn¹³⁴. Di fatto Luchesi aveva esautorato il vecchio

¹³¹ T.A. Henseler, *Andrea Luchesi, der letzte Bonner Hofkappelmeister zur Zeit des jungen Beethoven*, Bonn, 1937, pag. 349 e G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 37.

¹³² A. Loewemberg in *Grove's Dictionary of Music and Musicians* V Edition 1956 alla voce Luchesi. G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 38.

¹³³ A. W. Thayer, *Ludwig Van Beethoven's Leben*, cit., pag. 155.

¹³⁴ L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 5. "è comprensibile che Beethoven potesse nutrire un certo rancore verso Luchesi in quanto rivale prima del nonno e poi del padre e in generale, quindi, verso i compositori italiani. Ciò può forse spiegare il giudizio negativo espresso su questi ultimi nella sua corrispondenza e il silenzio nei confronti del suo maestro veneto..... il mutismo di Beethoven sull'istruzione ricevuta da Andrea Luchesi non cancella peraltro il fatto che questi abbia presieduto, in prima persona e in primo luogo come era nelle sue competenze e nei suoi doveri di Kapellmeister alla formazione del grande allievo".

Kapellmeister Ludwig senior già dal 1771 e poi era stato preferito al tenore Johann nel 1774, dopo che peraltro, in qualità di *Musikmeister* del Principe, a causa del cattivo stato della sua voce, lo aveva tolto dai ruoli attivi della Cappella.

Per completezza è necessario aggiungere che l'altro maestro di Beethoven, o almeno quello accreditato come tale dalla musicologia, fu F. J. Haydn. I suoi rapporti con Beethoven tuttavia non furono facili e ben presto le loro reciproche incomprensioni portarono alla rottura. Eduardo Rescigno nella biografia citata così descrive il rapporto tra i due: "da un lato il Maestro -Haydn- era troppo occupato nella propria attività di compositore e quindi seguiva con disinteresse il suo compito di insegnante. Dall'altro l'Elettore Maximilian Franz si era visto arrivare alla fine del 1793 una richiesta da parte dello stesso Haydn volta ad aumentare l'appannaggio concesso all'allievo; la richiesta era accompagnata da un fascicolo di musiche beethoveniane apparentemente frutto del rapporto didattico con Haydn stesso, musiche nelle quali il tutt'altro che sprovveduto Elettore riconobbe i prodotti della precedente attività di Beethoven a Bonn. Maximilian Franz concluse non a torto che Beethoven non aveva compiuto alcun progresso a Vienna e che era auspicabile un suo ritorno a casa con la ripresa del vecchio incarico."¹³⁵

Beethoven si trovava a Vienna dal 1792 ed Haydn sperava di portarlo con sé a Londra per la stagione di concerti 1794-1795. Chiese pertanto a Max Franz, che per intercessione di Luchesi, aveva autorizzato Beethoven a lasciare la Cappella, più danaro e per giustificare la sua richiesta inviò al Principe cinque presunti nuovi lavori del giovane. Effettivamente la risposta di Max Franz fu imbarazzante: ben quattro dei cinque lavori erano stati composti da Beethoven a Bonn¹³⁶. L'inevitabile conclusione della vicenda fu che Beethoven non partì per Londra e cambiò insegnante trovando un nuovo maestro di contrappunto in Albrechtsberger.¹³⁷ Cambiare maestro senza giustificato motivo era considerata cosa squalificante sia per il maestro, che per l'allievo. Ciononostante Haydn, tornato da Londra, non riprese le lezioni con Beethoven il quale, del resto, non era certo soddisfatto del suo insegnamento¹³⁸. In seguito Beethoven fu più esplicito: affermò che Haydn non

¹³⁵ E. Rescigno, *Beethoven*, cit., pag. 52.

¹³⁶ La corrispondenza in questione è stata pubblicata da F. Reinohl nel 1935.

¹³⁷ E. Rescigno, *Beethoven*, cit., pag. 53.

¹³⁸ G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 22.

gli aveva insegnato nulla ed evitò di dichiararsi suo allievo¹³⁹.

Le retoriche parole di augurio che il conte Waldstein scrisse a Beethoven prima della sua partenza per Vienna, pertanto si infransero su una ben diversa realtà. *“Con l’augurio di un assiduo lavoro riceverete dalle mani di Haydn lo spirito di Mozart¹⁴⁰”*. Questo aveva scritto Waldstein presagendo chissà quali fruttuosi rapporti tra i due compositori. Al di là del risultato, tuttavia, quest’augurio è indicativo della tendenza culturale volta a creare, attorno a certi compositori tedeschi, l’aura leggendaria che per due secoli ha alimentato il mito della *Wiener Klassik*. Si trattava, in pratica, di magnificare il genio musicale tedesco attraverso l’esaltazione delle opere di tre grandi compositori: Mozart, Hadyn e Beethoven. Sarà bene ricordarsi di ciò a conclusione del lavoro, quando tirerò le somme del discorso.

All’inizio del paragrafo mi ero proposto di citare due esempi, tra i tanti, di recenti biografie di Beethoven che tacciono o sminuiscono il ruolo avuto da Luchesi sulla sua formazione. Essendomi dilungato nell’esame del lavoro di Rescigno, farò cenno rapidamente al *Beethoven* pubblicato da Piero Buscaroli nel 2004. L’autore a pagina 92 scrive che Luchesi *“con la formazione di Beethoven poco ebbe a che vedere, perché tra congedi e vacanze fu quasi sempre assente dal 1774 al 1794, e somma fortuna di Beethoven fu essere istruito, invece, dal vice di Lucchesi, ch’era Neefe, allievo di un allievo di Sebastian Bach. Il rapporto col ragazzo, che a quattordici anni passava per averne dodici, fu dunque limitato al primo periodo che precedette l’arrivo di Neefe¹⁴¹”*. Come si evince Buscaroli è uno storico che ammette che Luchesi sia stato il maestro di Beethoven, ma solo fino a quando Neefe arrivò in Cappella. In ogni caso, anche prima, secondo Buscaroli, a causa delle sue prolungate assenze da Bonn, Luchesi ebbe poco a che fare con la formazione di Beethoven. Inoltre non si capisce se la fortuna di Beethoven di essere stato istruito da Neefe derivi dal fatto che, se fosse stato istruito da Luchesi, a causa delle sue assenze, avrebbe avuto un insegnamento inadeguato, o dal fatto che Neefe era senz’altro un insegnante migliore di Luchesi. Spetterà a Buscaroli chiarire questo punto,

¹³⁹ J. Webster, *Il dissidio tra Haydn e Beethoven* in AA.VV. *Beethoven* a cura di G. Pestelli Bologna, 1988 pag. 85. G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 40.

¹⁴⁰ E. Rescigno, *Beethoven*, cit., pag. 52.

¹⁴¹ P. Buascaroli, *Beethoven* Rizzoli Milano I edizione 2004.

mentre è possibile da subito precisare che Luchesi si allontanò da Bonn soltanto una volta, tra l'aprile del 1783 e il maggio del 1784. Da allora non si mosse più fino alla morte avvenuta nel 1801.

Per concludere, sul punto sono illuminanti le parole della dottoressa Claudia Valder-Knechtges: "A parte una visita a Venezia nel 1783-84, dove Luchesi produsse la sua opera seria *Ademira* e dove probabilmente ricevette il titolo di Direttore dell'Accademia Musical d'È Tedeschi, Lucchesi rimase a Bonn finché la corte fu dissolta dopo l'occupazione francese della Renania nel 1794. Nel 1787 fu nominato Consigliere titolare. Dal 1782 al 1792 il giovane Beethoven fu membro della cappella di corte, dapprima come assistente organista, poi come cembalista e suonatore di viola. In aggiunta all'insegnamento di Neefe e all'esperienza nell'orchestra di Reicha, lo sviluppo musicale di Beethoven deve essere stato considerevolmente influenzato da Lucchesi che, nella sua qualità di Kapellmeister, determinava il repertorio della musica sacra eseguita a corte"¹⁴².

La nuova Cappella

Ho già avuto modo di accennare al viaggio che, fra il 1783 e il 1784 Luchesi, accompagnato da Mattioli, fece a Venezia. Aggiungo soltanto che dopo dodici anni di onorato servizio, il Principe Max Friedrich aveva dato al suo *Kapellmeister* il permesso di assentarsi da Bonn per tornare in patria a sistemare alcune questioni di famiglia rimaste in sospeso. Ma durante l'assenza di Luchesi il Principe morì e il *Kapellmeister* fu costretto a rientrare a Bonn¹⁴³.

Maximilian Franz nuovo Principe di Colonia e Munster, nonché figlio di Maria Teresa e fratello dell'Imperatore, giunse a Bonn il 27 aprile¹⁴⁴ e tra le altre cose, volle subito conoscere le condizioni in cui si trovava la Cappella, sebbene qualcosa dovesse già sapere poiché dal 1780 era coa-

¹⁴² C. Valder-Knechtges in *Grove's Dictionary of Music and Musicians* settima edizione, 2000, alla voce Lucchesi.

¹⁴³ La notizia della morte di Max Friedrich, avvenuta il 15 aprile 1784, giunse a Venezia mentre Luchesi era intento a preparare la rappresentazione della sua opera *Ademira* composta per accogliere degnamente re Gustavo IV di Svezia in visita di stato nella città lagunare. G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 32.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

diutore del defunto Max Friedrich. Gli venne presentato un promemoria che indicava tutti i componenti della Cappella (tranne Luchesi e Mattioli che erano ancora assenti e che probabilmente Max Franz doveva conoscere, almeno di nome). Dalle note che accompagnano la presentazione dei musicisti si desume che il documento potrebbe essere stato redatto da Johann Beethoven o da altra persona vicina ai suoi interessi. Il mancato *Kapellmeister* non ottiene che un giudizio di mediocrit , ma viene taciuta la sua predisposizione al consumo di alcool. Stranamente invece tutte le persone che avevano avuto rapporti conflittuali con la famiglia Beethoven vengono accreditate di un cattivo comportamento o di scarse capacit  musicali. Riporto brevemente le sole registrazioni che sembrano avvalorare quanto gi  detto nel paragrafo precedente riguardo ai rapporti tra Neefe, Beethoven e la Cappella. " ...5) Maximiliana Delombre contralto, in servizio da anni, rovinata e un po' turbolenta. Maritata ad un musico di corte¹⁴⁵8) Johan Beethoven (tenore) ha una voce totalmente rovinata, molto povero, di condotta mediocre e sposato;13) Christian Neefe, l'organista; a mia spassionata opinione potrebbe proprio essere licenziato perch  non opera in modo particolare all'organo e per il resto   straniero, di nessun merito e di religione calvinista¹⁴⁶.14) Ludwing Beethoven un figlio del Beethoven al numero 8, in realt  non   a stipendio, ma durante l'assenza del Kapellmeister Luchesi, ha operato all'organo,   di buone capacit , ancora giovane, di buona condotta e povero; ...34) Mich. Meuser   un buon clarinista per gli assoli ed   molto dedito al bere; 35) Joan Baum mediocre clarino secondo¹⁴⁷."

La Cappella era composta da trentasei elementi pi  Luchesi e

¹⁴⁵ La Delombre nel 1768 aveva avuto un diverbio con il Kapellmeister Beethoven senior di cui non aveva rispettato un ordine. Nell'Almanacco Forkel 1784 risultava tra le eccellenti cantanti tedesche in vita. G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pp 32- 27.

¹⁴⁶ A. W. Thayer nell'opera *Beethovens Leben* citata riporta il testo della Proposta di variazioni all'assetto della Cappella che accompagnava il memorandum. A proposito di Neefe: "non ha alcun merito ed   stato tre anni orsono nominato per raccomandazione, anche calvinista, ha 400 fiorini che potrebbero essere risparmiati. ...se venisse licenziato, dovrebbe essere nominato un altro organista che, se dovesse essere adibito al solo servizio di Cappella, sarebbe da retribuire con 150 fiorini, cio  lo stesso stipendio del giovane figlio di un musico di corte che molto spesso in caso di necessit  e per un intero anno ha svolto benissimo questo compito."; G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 32.

¹⁴⁷ Importante conferma della presenza di clarini nell'organico della Cappella ancora nel 1784.

Mattioli. Il ministro Belderbush era morto il 2 gennaio 1784 e la sua Cappella privata si era sciolta. Solo il primo clarinetto Pachmeier era stato assunto da Max Franz¹⁴⁸.

Ad un anno di distanza, nel giugno 1785, la Cappella risultava composta da dieci cantanti e trentatrè strumentisti. Gli elementi erano tutti giovani ma l'organico restava di alto livello dal punto di vista esecutivo. L'unico neo era la partenza di Mattioli che, rifiutando di naturalizzarsi e di ricevere metà stipendio, lasciò vacante il posto di *Konzertmeister* per circa un anno¹⁴⁹.

In apparenza l'avvento di Max Franz aveva garantito la continuità con il passato, confermando la validità delle scelte fatte da Max Friedrich. In realtà le cose non si erano svolte senza traumi poiché l'insediamento del nuovo principe aveva prodotto uno scossone che preludeva ad importanti cambiamenti; primo tra tutti la riduzione dello stipendio per Luchesi, Neefe e Mattioli che, rifiutando le nuove condizioni fu sostituito dal violoncellista Joseph Reicha¹⁵⁰.

Ma la novità più importante, se fosse riuscita la manovra del Principe, sarebbe stata la sostituzione di Luchesi. Max Franz infatti cercò di liberarsi del suo *Kapellmeister* per fare posto all'amico W. A. Mozart, al quale nel 1782, aveva promesso che lo avrebbe nominato *Kapellmeister* quando sarebbe subentrato a Max Friedrich¹⁵¹. La riduzione dello stipendio di Luchesi aveva proprio lo scopo di provocarne le dimissioni. Solo il rifiuto di Luchesi di dimettersi e il suo diritto di conservare la carica a vita costrinsero Max Franz a fare marcia indietro¹⁵². Ridurre lo stipendio del maestro di Cappella al di sotto dei 600 fiorini, che rappresentavano la remunerazione storica per quell'incarico, del resto, non era realizzabile facilmente, poiché Luchesi aveva già accettato una prima riduzione dello stipendio nel 1774 e si era naturalizzato sposando Antonette D'Anthoin. Inoltre non era possibile nemmeno licenziarlo senza motivo poiché, dal punto di vista artistico e professionale, a giudicare dai risultati raggiunti dalla Cappella, il *Kapellmeister* era inattaccabile.

¹⁴⁸ G. Taboga, *Andrea Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia e Bonn*, cit., pag. 27.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ivi*, pagg. 27-28.

¹⁵¹ G. Taboga, *L'assassinio di Mozart* 1997, pag. 159.

¹⁵² A. W. Thayer, *Beethovens Leben*, cit., pag. 144.

Luchesi, Mozart e Haydn

All'atto del suo insediamento Max Franz ordinò la redazione di un inventario delle opere musicali che erano conservate nell'archivio della Cappella. Il documento venne stilato dall'organista Neeffe che operò sotto il controllo del notaio Fries, il quale l'8 maggio 1784, giorno in cui Neeffe terminò il lavoro, appose il suo sigillo avallando la regolarità dell'operazione¹⁵³. Da una mia corrispondenza con il professor Taboga ho appreso che l'inventario originale si trova presso l'Archivio di Stato di Duesseldorf. Lo stesso Taboga mi ha riferito che il documento venne pubblicato incompleto nel 1924 da Adolf Sandberger, cosa che Taboga ha potuto verificare con precisione poiché è in possesso di una copia dell'inventario.

Ciò che resta dell'archivio musicale della Cappella di Bonn si trova conservato presso la Biblioteca Estense di Modena e costituisce il cosiddetto Fondo Luchesi. L'archivio, nella prima metà dell'800, giunse al Duca di Modena poiché questi era erede del Principe Max Franz, deceduto a Hetzendorf presso Vienna nel 1801¹⁵⁴.

Dal confronto tra l'inventario di Neeffe del 1784 e le giacenze dell'archivio di Bonn conservate a Modena emerge che le (14+14) 28 sinfonie modenesi Mus-D- 131/158, intestate ad Haydn, tutte anteriori al 1784, corrispondono alle 28 sinfonie che, a pag. 258 del suo inventario, Neeffe registrò come "*Musique de differents auteurs*"¹⁵⁵ e che le 9 sinfonie di Modena intestate a Mozart E 154/162, più l'anonima D 640 (K 551 Jupiter), corrispondono alle sinfonie che, a pag. 260 dell'inventario, Neeffe registrò ancora una volta come "*de differents auteurs*"¹⁵⁶.

Se questi due gruppi di sinfonie nel 1784 si trovavano a Bonn e Neeffe li aveva catalogati come musiche scritte da differenti autori, l'attuale loro intestazione tutte ad Haydn, quelle del primo gruppo, e tutte a Mozart, quelle del secondo gruppo, indica che esse, dopo l'inventario, furono manomesse. L'espressione "*de differents auteurs*", usata da Neeffe e avalla-

¹⁵³ G. Taboga, *Andrea Luchesi genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 4.

¹⁵⁴ G. Taboga, *Le relazioni tra A. Luchesi, J. Haydn e la Spagna* in *Recerca Musicologica* XIII, 1998 pag. 178.

¹⁵⁵ Musica di vari autori.

¹⁵⁶ G. Taboga, *Andrea Luchesi genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pagg. 4-5.

ta dal notaio Fries, indica infatti che le sinfonie di Bonn, nell'ambito di ciascuno dei due gruppi, erano di almeno due autori diversi e ciò significa che ad Haydn e a Mozart sono stati intestati lavori che l'8 maggio del 1784 non lo erano.

È importante, a questo punto del discorso, soffermarsi sulle opere musicali che l'archivio della Cappella di Bonn avrebbe dovuto contenere. È noto che la prassi dell'anonimo imponeva al *Kapellmeister* di conservare nell'archivio i suoi lavori anonimi. Questa prassi, in uso nelle Cappelle musicali del '700, prevedeva che, in seguito alla cessazione dal servizio, o alla morte, se l'incarico era a vita, al *Kapellmeister* uscente venisse riconosciuta la paternità delle opere musicali anonime presenti nell'archivio della Cappella. Tutta la musica veniva inventariata, intestata ed archiviata in modo tale che non si confondesse con la produzione del nuovo *Kapellmeister*, che ovviamente partiva anch'essa anonima¹⁵⁷. Per questa ragione tutta la musica adespota che si trovava in Cappella in un determinato momento era ufficialmente di produzione del *Kapellmeister* in carica. La corretta applicazione di queste regole peraltro veniva garantita dalla presenza di un apparato burocratico della Cappella, formato da copisti ed impiegati che operavano alle dipendenze dei vertici amministrativi della corte¹⁵⁸.

A Modena si trovano ancora opere adespote del periodo 1771-1794 che evidentemente non furono intestate a Luchesi. La circostanza tuttavia non pone dubbi o problemi di attribuzione poiché sappiamo che Luchesi fu l'ultimo *Kapellmeister* della Cappella di Bonn, che nel 1794 fu collocato in pensione e che non venne sostituito. Di fatto rimase *Kapellmeister* fino alla sua morte, avvenuta nel 1801¹⁵⁹. La Cappella inoltre nello stesso anno 1794, in seguito all'occupazione del principato da parte delle truppe francesi, aveva cessato la sua attività¹⁶⁰.

Da questi elementi si può ricavare che la musica adespota inventariata da Neefe a Bonn nel 1784 e quella conservata oggi alla Biblioteca Estense di Modena sia la stessa e sia di Andrea Luchesi, l'ultimo *Kapellmeister* del Principe di Colonia a Bonn.

Nell'archivio della Cappella tuttavia non era conservata la sola musi-

¹⁵⁷ G. Taboga, *Le relazioni tra A. Luchesi, J. Haydn e la Spagna*, cit., pag. 181.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, cit., pag. 114.

ca adespota del *Kapellmeister*, ma c'era anche dell'altro, come dimostrano le parole di Neefe "*de differents auteurs*". Non bisogna dimenticare, infatti, che Luchesi, nel 1774, aveva ottenuto da Max Friedrich il permesso di produrre musica con il nome altrui e di immetterla nell'archivio della Cappella come se si trattasse di acquisti esterni¹⁶¹. In pratica questi lavori venivano pagati perché ufficialmente risultavano scritti da altri autori. Venivano pagati, è bene ribadirlo, a Luchesi che ne era il vero autore¹⁶². Il tutto serviva a garantire al *Kapellmeister* ulteriori guadagni da aggiungere al poco allettante stipendio che gli passava il Principe.

I nomi che nell'inventario di Neefe si nascondono dietro l'espressione "*de differents auteurs*" sono quelli di F. J. Haydn e di F. D'Anthonin, il cognato di Luchesi; come dire che i nomi di copertura utilizzati da Luchesi erano Haydn e D'Anthonin¹⁶³.

La pratica di intestare lavori ad altri o commissionare lavori in esclusiva era favorita dalla mancanza di norme che regolavano l'esercizio del diritto d'autore, sotto l'aspetto del riconoscimento della paternità dell'opera. Era sviluppata invece la sensibilità verso lo sfruttamento economico dell'opera che, nel quadro di accordi precisi, godeva anche di tutela legale. In pratica il contratto del compositore con il committente costituiva la norma autonoma che regolava il loro rapporto e che poneva ciascuno di fronte alle proprie responsabilità. Accettare di comporre un'opera, con l'esclusiva data al committente di fregiarsi della sua paternità, imponeva all'autore di mantenere il silenzio sulla sua composizione, pena una citazione in giudizio per violazione del contratto. Secondo questa logica era scorretto l'autore che rivendicava la paternità di un'opera scritta col nome del suo committente. La cosa era squalificante ed espose alla riprovazione sociale poiché, proprio l'esclusiva ed il mantenimento del silenzio, rendevano economicamente vantaggiosa la committenza.

Questa prassi costituiva una fonte di reddito per il compositore, che non aveva ancora un pubblico a cui vendere la sua musica. L'unico luogo di aggregazione per il consumo della cultura e quindi della musica era la corte, pertanto trovare committenti che pagassero per avere intestata

¹⁶¹ G. Taboga, *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 3.

¹⁶² *Ivi*, pagg. 3-4.

¹⁶³ *Ivi*, pag. 4.; L. Della Croce, *Andrea Luchesi maestro di Mozart e Beethoven*, conferenza del 25 gennaio 2000 Associazione Mozart in Italia. Brescia pag. 5.

della musica era un'occasione di guadagno da non farsi sfuggire.

La musica inventariata da Neefe nel 1784 si può ritenere di Luchesi, sia quella anonima che quella attribuita ad altri autori. Lo stesso dicasi per la musica proveniente da Bonn, oggi conservata a Modena presso la Biblioteca Estense¹⁶⁴.

Grazie all'inventario di Neefe, Max Franz capì che le 28 sinfonie di diversi autori, a Modena intestate ad Haydn, erano di Luchesi, ma circolavano con il nome di Haydn. Infatti il materiale che si trovava nell'archivio della cappella intestato a vari autori, si presupponeva acquisto esterno e quindi era musica che, al di fuori della cappella, circolava liberamente in Europa. Lo stesso Luchesi aveva ottenuto da Max Friedrich il permesso di produrre musica per altri committenti, purchè avesse usato altri nomi (sicuramente Haydn e D'Anthoin)¹⁶⁵. Per evitare problemi di paternità Max Franz vietò l'inserimento in archivio di sinfonie manoscritte di Haydn che potessero dare origini a dubbi¹⁶⁶. Convinse poi Luchesi a rinunciare al nome di copertura del cognato Ferdinand D'Anthoin e ad utilizzare, per le musiche da vendere all'esterno, il nome di Mozart. Non è un caso che D'Anthoin tornerà nuovamente a produrre musica nel 1792, dopo la morte di Mozart e che, dal 1784, iniziarono a circolare musiche di Mozart in precedenza del tutto sconosciute¹⁶⁷.

Detto ciò è importante addentrarsi più a fondo nel confronto tra l'inventario di Neefe e le giacenze modenesi, per evidenziare gli ulteriori elementi che confermano la manomissione successiva delle partiture inventariate a Bonn nel 1784.

¹⁶⁴ La prima ad ipotizzare che tra gli anonimi di Modena vi fossero le sinfonie di Luchesi è stata Claudia Valder-Knechtges nel suo studio *Die Weltliche Werke A. Luchesis*, pp 100 e ss.

¹⁶⁵ L. Della Croce, op. cit. pag. 114: "Il problema è aggravato dal dubbio, come nel caso di Giambattista Sammartini e di altri artisti dell'Italia settentrionale in particolare Lombardia e Veneto, che Luchesi abbia venduto a talune Cappelle musicali tedesche (Cappelle naturalmente nel senso di orchestre) attraverso il canale Durazzo sinfonie e musica da camera consentendone l'intestazione ad altri autori: una pratica abbastanza frequente nel Settecento come conferma il noto episodio del conte Walseg per il Requiem di Mozart. Può essere significativo il fatto che, a partire dal 1771, Luchesi non risulta avere più prodotto musica strumentale sotto il proprio nome. Da fecondo compositore che era, di sinfonie rinomate in tutta la Germania, e di opere soprattutto comiche, a Bonn d'improvviso tace, nell'Archivio musicale del principato non figurano più lavori a lui intestati".

¹⁶⁶ G. Taboga, *Le relazioni tra A. Luchesi, J. Haydn e la Spagna*, cit., pag. 179.

¹⁶⁷ G. Taboga, *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 4.

La provenienza dall'archivio di Bonn delle carte conservate a Modena si ricava anche dalla filigrana Nic Heisler¹⁶⁸ che individua la cartiera bavarese di Kanden, gestita dalla famiglia Heusler di Basilea (Heisler è lo spelling bavarese di Heusler). Questa filigrana infatti era difficile da reperire dopo il 1784, in località diverse da quelle della valle del Reno¹⁶⁹. Inoltre la carta Lockenhaus, che identifica una cartiera del principe Hesterhazy, su cui risultano scritti gli autografi Mus-D-138 ed altri datati 1762-1775 è sicuramente posteriore al 1785¹⁷⁰. Si tratta pertanto di copie e non di originali della prima stesura poiché altrimenti quelle opere sarebbero nate vent'anni dopo la loro composizione. Delle 28 sinfonie intestate ad Haydn a Modena, ben quattro sono senza frontespizio, a conferma ulteriore di evidenti maneggiamenti dell'originario materiale inventariato a Bonn¹⁷¹.

Allo stesso modo può ritenersi certa la manomissione delle 9 sinfonie inventariate "*de differents auteurs*" a Bonn e intestate Mozart a Modena e della K551 Jupiter, anonima sia a Bonn che a Modena. Le 9 sinfonie sono K 182, 200, 201, 203, 297 Pariser, 319, 320, 385 Haffner e 504 Praga¹⁷². La K 551, fu inventariata da Neeffe come anonima, le altre come composte da diversi autori, tra i quali non figura il nome Mozart¹⁷³. A questi riscontri, in merito alla non paternità di Mozart della sinfonia K 287 Pariser, si aggiunge la circostanza che a Regensburg è conservata una copia della sinfonia il cui nome di Mozart è apposto sopra un altro, eraso ma ancora visibile: Luchese¹⁷⁴ (vedi APPENDICE III fig. 1 e fig. 2).

Per quanto riguarda le sinfonie K 504 Praga e K 551 Jupiter può esse-

¹⁶⁸ "Il nome Nic Heisler,(è) largamente diffuso come filigrana nei manoscritti estensi contenenti musica di Andrea Luchesi prodotta per la Cappella musicale di Bonn, quindi di sicura provenienze elettorale...." A. Chiarelli, *La collezione musicale di Max Franz Elettore di Colonia: nuovi elementi di indagine* in *Restauri* di marca N° 3 Aprile 1993 pag. 44

¹⁶⁹ Jonsonn, Tyson e Winter *Beethoven's sketches* Oxford U.P. pag. 516; G. Taboga, *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 5.

¹⁷⁰ H. C. Robbins Landon, *The symphonies of J. Haydn*, Londra 1955 pag. 61; G. Taboga *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 5.

¹⁷¹ G. Taboga, *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 5.

¹⁷² G. Taboga, *Mozart e pseudo-Mozart* conferenza 8 giugno 2004, Teatro olimpico, Vicenza.

¹⁷³ G. Taboga, *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 5.

¹⁷⁴ L. Bianchini, A. Trombetta, *Jupiter tra Illuminismo e Classicismo viennese*, intervento al VII simposio mondiale sulle origini perdute della civiltà e gli anacronismi storico-archeologici, 11 novembre 2006, San Marino, Teatro Titano.

re indicativo della non paternità di Mozart il fatto che Amadeus le abbia iscritte nel proprio catalogo personale rispettivamente il 6 dicembre 1786 e il 10 aprile 1788¹⁷⁵. Se Mozart le avesse realmente composte in quelle date, non avrebbero potuto essere a Bonn nel 1784¹⁷⁶. Per questo il Koechel Katalog della produzione mozartiana non segnala l'anonima K 551 di Modena, né la copia modenese di K 504 Praga.

Ulteriore argomento di discussione è la presenza dei clarini nell'organico della Cappella. La sua importanza, più volte richiamata, trova riscontro e si chiarisce in questa disamina degli elementi che sembrano indicare come appartenente a Luchesi la musica successivamente intestata ad Haydn e a Mozart. Più precisamente il problema posto dalla presenza dei clarini in molti lavori di Mozart (comprese K 504 e K 551) e di Haydn è stabilire se questi lavori erano nati per clarini e furono trasposti per trombe o viceversa. Se i lavori nacquero con le parti per i clarini probabilmente furono scritti a Bonn da Luchesi e non dai loro autori ufficiali. Haydn infatti nella sua Cappella di Esterhaz non disponeva di più di 27 persone, tra cantanti e strumentisti, e non ebbe mai a disposizione i clarini¹⁷⁷. Per quanto riguarda Mozart, egli non ebbe a disposizione un'orchestra che potesse subito eseguire le sue composizioni¹⁷⁸. Perché allora inserire parti per clarini che non si trovavano quasi più già dagli anni settanta del secolo? La presenza dei clarini nelle partiture modenesi intestate a Mozart e Haydn sembra un chiaro riferimento alla Cappella di Bonn e a Luchesi che ebbe in organico quegli strumenti, ereditati da Belderbusch, fino al 1794. Si tratta ovviamente di un argomento non decisivo, ma di un concreto indizio che va ad aggiungersi ai riscontri discussi in precedenza.

Tirando le somme, il confronto tra l'inventario di Neefe e il Fondo

¹⁷⁵ G. Taboga, *Mozart e pseudo-Mozart*, cit.

¹⁷⁶ Mozart iniziò a tenere un catalogo personale delle proprie opere il 9 febbraio 1784, addirittura prima che venisse redatto l'inventario di Neefe. È chiaro che se Mozart avesse composto queste sinfonie prima della data in cui le iscrisse nel suo catalogo ci sarebbe il problema di spiegare perché già dal 1784 non le avesse considerate sue. Tranne che non si voglia pensare che si fosse dimenticato di esse, che rappresentano l'esempio più alto della sua produzione sinfonica, e le avesse perciò iscritte nel suo catalogo in ritardo!

¹⁷⁷ H. C. Robbins Landon e D. Wynn Jones, *Haydn*, Milano 1988, pag. 148; G. Taboga, *A. Luchesi e la Cappella del Principato di Colonia a Bonn*, cit., pag. 23.

¹⁷⁸ G. Taboga, *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 23.

Luchesi conservato a Modena fornisce una chiara indicazione: la paternità delle opere che a Modena risultano di Mozart e di Haydn non è sicura, poiché a Bonn nel 1784 era diversa e riconduceva, in virtù della regola dell'anonimo, al *Kapellmeister* Luchesi.

Alla luce di tale indicazione Giorgio Taboga ha affermato che la presenza a Modena dell'archivio musicale di Bonn ha un preciso significato: nascondere in una regione periferica dell'impero austriaco un materiale pericoloso per la gloria della musica tedesca. In effetti l'archivio della Cappella non era proprietà di Max Franz, ma del Principato e, come tale, sarebbe dovuto confluire nell'archivio di Stato della Prussia a cui il Principato di Colonia fu annesso nel XIX secolo. Gli Asburgo pertanto si appropriarono indebitamente di quel materiale e lo nascosero a Modena lontano da occhi indiscreti.

L'ipotesi che si profila è che Luchesi inviava al principe Esterhazy la propria musica intestandola ad Haydn, prima da Vienna, tramite il conte Durazzo¹⁷⁹, poi da Bonn, attraverso la mediazione del consigliere Von Kees¹⁸⁰.

È curioso inoltre che nel profilo biografico che Haydn stilò nel 1776 e che venne pubblicato due anni dopo dalla rivista *Das Gelehrte Oesterreich* non figurino le circa sessanta sinfonie che egli fino ad allora aveva composto¹⁸¹. L'episodio è stato commentato dagli studiosi affermando che Haydn si dimenticò di inserire nel suo curriculum la produzione sinfonica poiché questa era relativa ad un genere musicale secondario¹⁸²! Ma le sinfonie ed i quartetti, anch'essi taciuti, erano la produzione che aveva reso il nome di Haydn famoso in tutta Europa. Che le sinfonie poi fossero un genere musicale di secondaria importanza non corrisponde al vero¹⁸³. Non a caso infatti la contessa di Benavente-Osuna chiese ad Haydn di inviarle a Madrid 12 suoi lavori all'anno. Di questi, otto dovevano essere sinfonie, a conferma che il genere era molto apprezzato anche in Spagna. La sinfonia in verità era un genere che non aveva una

¹⁷⁹ Giacomo Durazzo e Nikolaus Esterhazy erano cognati. G. Taboga, *Le relazioni tra A. Luchesi, J. Haydn e la Spagna*, cit., pag. 188.

¹⁸⁰ *Ivi*, pag. 179.

¹⁸¹ *Ivi*, pag. 185.

¹⁸² G. Taboga, *Le relazioni tra A. Luchesi, J. Haydn e la Spagna*, cit., pag. 185.

¹⁸³ Tra il 1740 e il 1810 se ne scrissero molte migliaia di cui ce ne sono pervenute circa 7000. *Ibidem*

lunga tradizione alle spalle poiché da poco si era affrancata dalla sua origine di introduzione strumentale all'opera. Stringatezza, scorrevolezza e vivacità melodica, racchiuse in tre movimenti, erano le caratteristiche che ne avevano decretato il successo. Proprio in Germania alla fine del '700 la sinfonia subì le prime trasformazioni, grazie alla presenza di orchestre più grandi che potevano produrre un maggior volume di suono. In breve, da pezzi da eseguire all'inizio o alla fine del concerto, divennero il centro del programma¹⁸⁴.

La circostanza che Haydn non le abbia inserite nel suo curriculum pertanto non può essere considerata una dimenticanza e potrebbe significare invece, più semplicemente, che queste sinfonie Haydn non le aveva composte. L'informazione del critico De La Borde, che le sinfonie di Luchesi erano ricercate in Germania ancora nel 1780, contribuisce ad insinuare il dubbio sulla produzione sinfonica di Haydn. Ufficialmente Luchesi non stampava i suoi lavori dal 1774, da quando cioè era diventato *Kapellmeister*, ma ufficiosamente, col nome altrui continuava a farlo e la cosa magari era nota e qualche editore, da cui, in via riservata, De La Borde avrebbe potuto ricevere la notizia.

È un fatto, in ogni caso, che delle oltre 200 sinfonie originariamente attribuite ad Haydn oggi gliene vengano riconosciute poco più di 100¹⁸⁵.

Per quanto riguarda Mozart, corre obbligo di approfondire i problemi di paternità posti dalla sinfonia K551. La Jupiter venne inventariata come musica anonima a Bonn e, come tale, se ne conserva ancora oggi una copia a Modena. Ciò significa che tra il 1784, quando Neefe redasse il suo inventario, e il 1794, quando la Cappella di Bonn si dissolse, questa sinfonia, nell'ambiente della Cappella, fu sempre considerata musica di anonimo e quindi riconducibile al *Kapellmeister* in carica. Fino a quando qualcuno non spiegherà perché Mozart l'abbia iscritta nel suo catalogo personale solo nel 1788¹⁸⁶, sarà legittimo affermare che la Jupiter non fu composta da Mozart. Resta da capire come e perché l'opera finì per essere attribuita a Mozart. Una spiegazione interessante è stata fornita da uno studio dei musicologi Luca Bianchini ed Anna Trombetta¹⁸⁷. Questi autori affermano che l'attri-

¹⁸⁴ E. Rescigno, *Mozart*, Milano, 1978, pag. 27 e ss.

¹⁸⁵ G. Taboga, *Andrea Luchesi, genio incompreso tra Riccati e Beethoven*, cit., pag. 8.

¹⁸⁶ Mozart sapeva o no che a Bonn si trovava la stessa musica anonima?

¹⁸⁷ L. Bianchini, A. Trombetta Goethe, *Mozart e Mayr fratelli illuminati*, Archè, Milano 2001; L. Bianchini, A. Trombetta, *Illuminismo e classicismo viennese*, cit.

buzione della paternità della Jupiter a Mozart sia legata all'ambiente degli Illuminati di Baviera, la società segreta che alla fine del '700 predicava l'eguaglianza, la libertà e il ritorno allo stato di natura ed auspicava la creazione di una società basata sulla libertà e sulla pace¹⁸⁸. Per raggiungere lo scopo tuttavia gli Illuminati, tra i quali si contava anche Goethe, avrebbero dovuto acquisire il controllo dell'educazione e della cultura. In campo musicale ciò implicava la creazione di una tradizione austro-tedesca da contrapporre allo stile italiano che imperversava in tutte le corti d'Europa¹⁸⁹. La musica, strumentale ed operistica, così come il teatro e la letteratura, erano i mezzi di comunicazione del tempo e pertanto andavano controllati ed utilizzati come strumenti di educazione. L'anacronismo della presenza a Bonn della Jupiter nel 1784, rispetto al fatto che Mozart se la attribuì soltanto nel 1788 potrebbe indicare, secondo Bianchini e Trombetta, che questa musica venne fatta pervenire da qualcuno al musicista austriaco che la copiò. Jupiter nel gergo degli Illuminati indicava il potere imperiale rappresentato dall'aquila che era anche il simbolo degli Illuminati. La Jupiter e le altre musiche conservate nell'archivio della Cappella di Bonn, furono salvate dagli Illuminati, i quali le inventariarono e le spostarono a Vienna, per impedire che cadessero nelle mani dell'odiata Prussia, che con il suo militarismo stava tradendo la speranza di un futuro di pace e prosperità per la civiltà di lingua tedesca¹⁹⁰.

L'indagine sulla tutela del diritto d'autore nel XVIII secolo rivela dunque che una organica disciplina della materia si sviluppò soltanto nel secolo successivo, in concomitanza con l'affermarsi della nuova figura del musicista romantico. Ciò non significa tuttavia che nel Settecento non esistessero regole cui fare riferimento. In realtà esistevano dei principi che disegnavano una disciplina completamente diversa da quella attuale e, per certi aspetti, dagli esiti sconcertanti.

La quasi totale assenza di sbocchi professionali al di fuori del servizio di corte spingeva il musicista a mettere sul mercato i propri lavori. Fortunatamente per lui esisteva una forte richiesta di composizioni

¹⁸⁸ L. Bianchini, A. Trombetta *Illuminismo e classicismo viennese*, cit., pag. 1.

¹⁸⁹ L. Bianchini, A. Trombetta *Goethe, Mozart e Mayr fratelli illuminati*, Archè, Milano 2001; L. Bianchini, A. Trombetta *Illuminismo e classicismo viennese*, cit., pag. 3.

¹⁹⁰ L. Bianchini, A. Trombetta *Goethe, Mozart e Mayr fratelli illuminati*, cit.; L. Bianchini, A. Trombetta, *Illuminismo e classicismo viennese*, cit., pag. 7.

musicali da parte della classe aristocratica che, per censo, era quella che poteva permettersi il lusso della cultura. Il mercato delle composizioni musicali era alimentato dalle velleità artistiche di quanti, nella nobiltà, aspiravano a passare alla storia come compositori di musiche immortali o, più semplicemente, volevano dedicare ai propri affetti familiari composizioni musicali di cui volevano figurare autori.

Chi ordinava un lavoro ad un compositore poteva fregiarsi di diritto della paternità dell'opera. La norma che regolava questo rapporto era il contratto stipulato dalle parti: il committente pagava il lavoro all'autore e questi si impegnava a tacere la sua paternità. Il lavoro veniva composto in esclusiva per il committente che così risultava, a tutti gli effetti, compositore dell'opera. La pretesa del vero compositore di essere riconosciuto autore dell'opera non era tutelata giuridicamente, sia perché mancava ancora una norma in tal senso, sia perché, per contratto, l'autore o, come più spesso si diceva, assimilando l'opera dell'ingegno alla proprietà, il proprietario dell'opera, era il committente che l'aveva acquistata. L'episodio più famoso e frequentemente citato dalla storiografia musicale è quello dell'acquisto del Requiem di Mozart da parte del conte Walsegg che voleva dedicare l'opera alla memoria della defunta moglie.

Il meccanismo appena descritto produceva un risultato aberrante poiché realizzava una tutela del diritto d'autore all'incontrario: si concedeva tutela all'acquirente dell'opera e non al suo autore.

L'altro principio che contribuiva a definire una regolamentazione della materia era la prassi dell'anonomo, applicata alla musica prodotta dal *Kapellmeister* per la cappella. La regola scaturiva dalla particolare concezione della musica come *instrumentum regni* che si aveva in Germania e in molte cappelle cattoliche europee. Un chiarimento su questo concetto può essere fornito dal confronto della situazione politica tedesca del tempo con quella italiana. In apparenza i due Paesi, politicamente divisi in Stati e Principati, si trovavano nella stessa condizione, in realtà esistevano profonde differenze. In Germania il problema politico era che bisognava eleggere lo Stato egemone tra tutti gli Stati, che erano tedeschi e avevano la stessa cultura. In Italia il problema era che gli Stati erano governati da stranieri e perciò il paese era politicamente debole. La cultura non era, come in Germania, un elemento che rafforzava il senso di appartenenza alla nazione, ma era espressione della esigenza di libertà dell'artista dal giogo straniero.

Ne consegue che l'alto senso della propria cultura, sviluppato dalla nazione tedesca, non tollerava che un autore straniero potesse uguaglia-

re, o peggio, superare, per fama e talento, un artista tedesco.

Il caso Luchesi, inteso come condanna del musicista all'oblio, nasce proprio dalla particolare concezione tedesca della funzione creatrice dell'identità nazionale svolta dalla cultura e dalle regole, lacunose sotto il profilo della tutela, che disciplinavano il riconoscimento della proprietà intellettuale. Il caso ovviamente non è isolato, poiché il sistema era generalizzato e trovava applicazione in tutte le corti.

Queste sono le ragioni che hanno condannato Luchesi all'oblio. È necessario a questo punto verificare se dall'indagine sono emersi elementi che provino la sua paternità di opere attribuite ad altri autori.

La fonte principale delle nostre informazioni sulle opere di Luchesi a Bonn è il Fondo Luchesi conservato presso la Biblioteca Estense di Modena. Il confronto di questo archivio con l'inventario delle opere della cappella, redatto da C. G. Neeffe a Bonn nel 1784, ci fornisce queste indicazioni:

- che un gruppo di 28 sinfonie inventariate a Bonn come scritte da diversi autori risulta attribuito per intero ad Haydn a Modena;
- che 9 sinfonie inventariate a Bonn come composte da diversi autori risultano attribuite a Mozart a Modena;
- che una sinfonia inventariata anonima a Bonn risulta anonima a Modena. Questa sinfonia corrisponde alla K551 Jupiter di Mozart. Tra le 9 sinfonie attribuite da Neeffe a diversi autori ci sono la K504 Praga e la K297 Pariser.

Che queste siano indicazioni certe risulta chiaro dal fatto che le fonti esistono e sono consultabili: parte dell'archivio di Bonn si trova a Modena e l'inventario di Neeffe è un documento conservato presso l'archivio di Stato di Duesseldorf. In merito all'inventario è opportuno sottolineare che si tratta di un atto ufficiale della Corte di Colonia, il cui contenuto è stato avallato legalmente dal notaio Fries di Bonn. Fino a prova contraria pertanto e a tutti gli effetti, è un documento storico attendibile.

I dati che si ricavano da queste informazioni sono due:

- che l'intestazione delle musiche inventariate a Bonn nel 1784 come appartenenti a diversi autori è stata successivamente manomessa;
- che la paternità della Jupiter, anonima sia a Bonn che a Modena, per la prassi dell'anonimo, è riconducibile al *Kapellmeister* Luchesi.

La manomissione di almeno due sinfonie modenensi intestate a Mozart si ricava anche dalla circostanza che le sinfonie K504 e K551 Mozart le

iscrisse nel proprio catalogo personale rispettivamente nel 1786 e nel 1788. Fino a quando qualcuno non spiegherà cosa ci facessero anonime a Bonn nel 1784 resterà quantomeno il dubbio che non siano state composte da Mozart.

Infine, ultimo dato oggettivo, c'è la presenza a Regensburg di una copia della sinfonia K297 Pariser nella quale il nome Mozart è scritto sopra quello eraso, ma ancora visibile, di Luchesi.

A queste, che possiamo considerare prove, sia pure con l'apertura verso le ulteriori novità che possano venire dallo studio più approfondito delle carte del Fondo Luchesi, si aggiungono ulteriori indizi della provenienza da Bonn e quindi dal *Kapellmeister* Luchesi delle opere modenesi attribuite ad Haydn e a Mozart:

- la presenza dei clarini nelle partiture;
- la provenienza delle carte e delle filigrane;
- le soste di Haydn a Bonn nel 1790 e nel 1792.

Se a questi elementi si aggiunge il fatto che Luchesi, per ovviare alla prassi dell'anonimo e per integrare le sue entrate, partecipò al mercato delle composizioni, producendo musica con il nome del cognato Ferdinand D'Anthoin, di Haydn e di Mozart, si può affermare che buona parte della sua musica si trova oggi attribuita ad altri autori. Sarà importante rintracciare, attraverso gli studi sulle partiture, almeno una parte di questi lavori.

Il problema tuttavia non è di facile soluzione a causa dell'atteggiamento assunto dalla musicologia. Le ricerche su Luchesi, infatti, non hanno suscitato l'interesse degli studiosi, i quali non sembrano disposti ad accettare la sua influenza sul fenomeno della cosiddetta *Wiener Klassik*. Nessuno ha mai smentito o confutato, con uno studio specifico, le tesi sostenute da Luigi della Croce, Giorgio Taboga, Luca Bianchini e Anna Trombetta. Semplicemente queste tesi vengono ignorate e Luchesi stenta ad uscire dall'oblio.

Gli elementi raccolti dagli studiosi luchesiani tuttavia non sono indifferenti e per le loro implicazioni meritano la più attenta considerazione. Ignorare i dati certi di cui disponiamo è un atteggiamento che costituisce esso stesso pratica di attribuzione di paternità di opere di un autore ad altri. Fino a quando le ricerche su Luchesi continueranno ad essere ignorate e la musicologia non le elaborerà criticamente Luchesi continuerà ad essere defraudato della paternità di almeno una parte delle sue opere; senza contare che il contributo della critica potrebbe portare a nuovi

risultati, che magari smentiscano i dati di cui disponiamo oggi.

Un atteggiamento più costruttivo su questo tema, sarebbe operare per stadi, cioè fare un passo indietro e ripercorrere la strada della ricerca. Il primo stadio sarebbe quello di accertare che, in ordine alla paternità delle opere conservate a Modena, sussistono oggettivi elementi di dubbio. Se al vaglio ulteriore di questi elementi risulteranno confermate le manomissioni che già emergono dagli studi fino ad ora condotti, si dovrà accettare il fatto che quelle opere non sono state composte dai loro autori ufficiali. Dopo di che, nello stadio successivo, sarà doveroso individuare il vero autore.

Questa impostazione, credo possa attenuare il trauma di una espropriazione di paternità mozartiana. Una cosa è dire che la sinfonia K551 Jupiter è stata composta da Luchesi e non da Mozart, suscitando tutte le diffidenze del caso; altra cosa è dire che Mozart probabilmente non ha composto la Jupiter, che gli è stata attribuita da altri essendo egli il compositore che incarnava la sintesi della cultura musicale austro-tedesca del tempo. A questo punto si dovrà individuare il vero autore dell'opera, chiunque egli sia.

Un'ultima considerazione riguarda gli effetti che i dati fino ad ora raccolti producono sulla reputazione musicale di Haydn e Mozart. In primo luogo è certo che, al momento, non è possibile stabilire se le manomissioni riscontrate siano il frutto di una appropriazione dell'opera altrui da parte di questi autori o piuttosto siano, come sembra più probabile, casi di attribuzione dell'opera da parte di altri. In secondo luogo, se si pensa all'importanza dei lavori coinvolti dalla questione, si comprende come la grandezza di Mozart e Haydn potrebbe ridursi a favore di Luchesi. Di conseguenza, quanto maggiore sarà il ridimensionamento di questi autori, tanto maggiore risulterà la grandezza di Luchesi. Il quanto, ovviamente, spetterà valutarlo alla critica, tenendo conto che Mozart, a differenza di Haydn, non scrisse prevalentemente sinfonie, ma molto altro.

APPENDICE

Manoscritto di Regensburg T297, K297



Figura 1



Figura 2

Foto prese dal sito www.italianopera.org

“Mi è stato sconsigliato da varie parti di occuparmi di Andrea Luchesi, dopo che il suo biografo ufficiale, Giorgio Taboga, è giunto a sostenere in tempi recenti e recentissimi, in un crescendo di affermazioni sensazionali, che questo oscuro compositore del Settecento (oscuro nel senso che è attualmente immerso nell’oscurità) è il vero autore di musiche attribuite da tempo immemorabile a Haydn, Mozart, Beethoven.

Malgrado questo avvertimento, che suonava come minaccia di perdita di credibilità, ho invece voluto cercare di approfondire questo problema, facendone oggetto di un intervento ad un simposio internazionale su Beethoven tenutosi nel luglio scorso a Berlino....”

Luigi Della Croce

“Il celebre Luchesi della Motta che fu poi maestro di musica alla corte dell’elettore di Colonia a Bonn, ove si maritò riccamente e dove godette di ogni favore”.

Giannantonio Moschini

“Nell’epoca del suo soggiorno a Bonn vi cresceva il giovanetto Beethoven e non è da escludere che ottenesse qualche lezione dal maestro italiano; certamente le composizioni del Lucchesi furono conosciute ed apprezzate al loro giusto valore dal giovane, divenuto poi il sommo musicista alemanno”.

Carlo Schmidt

“Ricordiamo che a Bonn era un maestro italiano, il Lucchesi, autore di concerti che lo stesso Leopold Mozart cita. E poi, data la falsità dell’indirizzo storico fin qui seguito, è assai probabile non si sia indagato circa i veri maestri della gioventù del grande maestro fiammingo tedesco”.

Fausto Torrefranca

“Quelle conquiste italiane che Johann Christian Bach e Mozart conobbero in Italia, Beethoven le assorbì a Bonn da Luchesi”.

Claudia Valder-Knechtges

“Nell’area tedesca troviamo vari musicisti, di cui il più interessante, per la sua fervida opera di animazione culturale a Bonn, è forse Andrea Luchesi, autore di varia musica strumentale e di sei sinfonie edite nel 1773. Di suo si conosce anche un concerto per cembalo stampato a Bonn nel 1773. Tra le musiche a stampa si segnalano due raccolte di sonate a cembalo e violino”.

Roberto Zanetti

Composizioni certe di Luchesi

- *L'isola della fortuna*, opera buffa su libretto di Bertati, rappresentata a Vienna (1765), Venezia (1765) ed al Teatro Reale di Lisbona (1767).
- *Ademira*, opera seria, per la festività dell'Ascension a Venezia (1784), in onore della visita del re di Svezia Gustavo III.
- Altre opere buffe: *Il marito geloso* (1766), *Le donne sempre donne* (1767), *Il giocatore amoroso* (1769), *Il matrimonio per astuzia* (1771), *Il Natal di Giove, L'inganno scoperto ovvero il conte Caramella* (1773, su libretto da Goldoni), *L'amore e la misericordia guadagnano il gioco* (1794).
- Oratorio *Sacer trialogus* (1768)
- Oratorio *Passione di N.S. Gesù Cristo* (1776), su testo da Metastasio
- *Stabat Mater* (ca. 1770)
- *Miserere* (ca. 1770) per soli, coro ed Orchestra
- *Requiem* (1771) in fa min., per i funerali del duca di Montealegre, a San Geremia.
- Varie Messe e musica sacra, fra cui: *Messa per San Lorenzo a Venezia*, *Messa per la Festa della concezione di Maria a Verona*, *Te Deum* per l'Ospedale degli Incurabili di Venezia
- Molte composizioni per organo (e/o clavicembalo), fra cui:
 - 12 sonate note come 'Raccolta Donelli' (completata entro il 1764), ora al Conservatorio di Napoli
 - 6 sonatine e 8 divertimenti, ora alla Biblioteca del Congresso a Washington
 - 2 "sonates pour l'orgue" nei 'Menus plaisirs du Roi', a Parigi
- Musiche celebrative per la festa di San Rocco a Venezia (1769)
- Serenata per il duca di Brunswick (1764)
- Cantata per il duca di Württemberg (1767)
- 2 Sinfonie (entro il 1768)
- Sonata in fa 'per il cimbalo' (1771-73?), ora all' Università di Münster
- 6 Sonate 'per il cembalo con l'accompagnamento di un violino' Op.1 (Bonn, 1772)
- 3 Sinfonie op. 2 (Bonn, 1773) – finora non ritrovate
- Concerto per cembalo (Bonn, 1773) – altri quattro concerti/trii risultano perduti
- Cantata per l'elezione a vescovo dell' Arciduca Max Franz (1785)
- *Sonata facile* per cembalo e violino (Lipsia, 1796)

Sono inoltre probabilmente di Luchesi la maggior parte dei lavori anonimi (o indicati di N.N.) tuttora conservati a Modena.

Istituto Superiore di Studi Musicali "V. Bellini"
CALTANISSETTA

ORGANI ISTITUZIONALI

Consiglio di Amministrazione

Avv. Giuseppe Iacona	- Presidente
Rag. Gaetano Nola	- Rappresentante M.I.U.R.
Dott. Michele Cucciniello	- Provincia Regionale Caltanissetta
Dott.ssa Laura M. Bonaffini	- Provincia Regionale Caltanissetta
M° Gaetano Buttigè	- Direttore Istituto
M° Michele Mosa	- Rappresentante dei Docenti
Sign. Giuseppe D' Urso	- Rappresentante degli Studenti

Consiglio Accademico

M° Gaetano Buttigè	- Direttore dell' Istituto/Presidente
M° Francesco Gallo	- Docente
M° Paolo Miceli	- Docente
M° Renato Pace	- Docente
M° Raffaello Pilato	- Docente
M° Fabrizio Puglisi	- Docente
M° Daniele Riggi	- Docente
Sig.na Claudia Ottaviano	- Studentessa
Sig.na Melania Galizia	- Studentessa

Collegio dei Revisori

Dott. Giovanni Grotta	- Presidente, <i>Rappresentante Ministero Economia e Finanze</i>
Dott. Agostino Falzone	- Componente, <i>Rappresentante Ministero Università e Ricerca</i>

Nucleo di Valutazione

Geom. Giuseppe d'Antona- Presidente
Dr. Giancarlo Iacomini - Componente
Dr. Guido Sorignani - Componente

Consulta degli Studenti

Angela Aquilina - Presidente
Yasmine Caruso - Segretaria
Nicolò De Maria - Componente
Melania Galizia - Componente di diritto
Claudia Ottaviano - Componente di diritto

Collegio dei Docenti**Insegnamenti**

Accompagnamento pianistico
Canto
Chitarra
Clarinetto
Clarinetto
Contrabbasso
Corno
Fagotto
Flauto
Esercitazioni Corali
Esercitazione Orchestrali
Musica d'insieme per Fiati
Musica d'insieme per Archi
Musica da camera
Oboe
Poesia per Musica e drammaturgia Musicale
Pratica e lettura pianistica
Pratica e lettura pianistica
Pianoforte
Pianoforte
Pianoforte
Pianoforte
Pianoforte
Pianoforte
Pianoforte
Strumenti a Percussione
Storia della Musica
Teoria dell'armonia e Analisi
Teoria, Ritmica e percezione musicale
Teoria, Ritmica e percezione musicale
Teoria, Ritmica e percezione musicale
Teoria, Ritmica e percezione musicale
Teoria e tecnica dell'interpretazione scenica
Tromba
Tromba
Viola
Violino
Violoncello

Docenti

Camilla Beatrice Licalsi
Tiziana Arena
Renato Pace
Paolo Miceli
Angelo Gioacchino Licalsi
Francesco Mercurio
Rino Baglio
Angelo Valastro
Lucrezia Vitale
Ezio Spinoccia
Angelo Licalsi
Angelo Licalsi
Michele Mosa
Michele Mosa
Angelo Palmeri
Ezio Spinoccia
Alberto Maida
Calogero Di Liberto
Gaetano Buttigè
Magda Carbone
Giuseppe Fagone
Giuseppe La Marca
Enrico Maida
Fabrizio Puglisi
Daniele Riggi
Claudio Scolari
Ivan S. Emma
Angelo Pio Leonardi
Lea Cumbo
Francesco Gallo
Gaetana Pirrera
Gaudenzio Ragusa
Floriana Sicari
Vincenzo Buscemi
Gioacchino Giuliano
Samuele Danese
Raffaello Pilato
Vadim Pavlov

Finito di stampare nel mese di giugno 2012
dalla Tipografia Lussografica di Caltanissetta