

CONSIDERAZIONI SULLA FUNZIONE DELLA RICERCA MUSICOLOGICA

Fausto Razzi

Il mio intervento è di altro tipo: e questo, probabilmente, perché sono un compositore, e se da un lato vedo le cose che riguardano la musica del passato (di cui mi interessa, e non da adesso) attraverso una posizione di "attenzione" musicologica, d'altra parte, tuttavia, per me la musica non è solo segno, ma qualcosa che vive nello spazio, nella dimensione spazio-temporale. E allora da questo punto di vista più che fare un discorso sui temi specifici di questo convegno, che comunque mi sembrano molto interessanti, vorrei accennare a alcuni aspetti dell'atteggiamento di certa musicologia, che secondo me non sono utili alla musica stessa: ossia non sono utili a chi, non musicista, ha o avrebbe interesse a documentarsi, a fruire, a godere del fatto musicale.

Credo che il distacco di gran parte della musicologia dai problemi reali, vitali, del fatto musicale produca un doppio effetto negativo: sia in tutta quella parte della cultura, degli intellettuali non musicisti, che non è messa in grado di avere strumenti utili per la comprensione di un aspetto così importante della produzione del pensiero umano, qual è il settore musicale: né, in secondo luogo, per tutto il pubblico di non musicisti interessati alla musica, e che la musica sono in grado di apprezzare e di conoscere solo attraverso la mediazione dell'interprete. Il quale molto spesso, proprio da questa posizione della musicologia non è aiutato: intendo, appunto, da una posizione di distacco fra ciò che è segno e ciò che è suono.

Vorrei cominciare con una serie di esempi che possono dimostrare come in realtà la situazione non sia fra le più felici. Alcuni di questi esempi sono di qualche anno fa, ma non credo che la situazione attuale sia molto cambiata.

C'è un libro molto interessante (ormai è "vecchio", perché è di trent'anni fa anche se pubblicato in Italia nel '74). Si tratta de *Il Rinascimento italiano* di Joseph Macek, un libro estremamente documentato su tutti gli aspetti che riguardano la storia, il contesto sociale, i problemi dei rapporti economici, in sostanza i problemi dei rapporti fra l'arte e la società. Ma, come spesso succede (e so di non dire

una cosa nuova), non c'è una nota che riguardi il problema musicale.

Un libro di due o tre anni successivo, però pubblicato in Italia nel '77, è *L'uomo del Rinascimento* di Agnes Heller, allieva di Lukàcs. E' un libro di settecento pagine. In questo libro *l'unico accenno alla musica* è contenuto in queste otto righe: «Nella musica rinascimentale non esistono opere individuali eminenti che abbiano un effetto evocativo fino al giorno d'oggi», e poi in nota «È vero che anche oggi ascoltiamo i madrigali con piacere ma non per questo essi sono entrati a far parte del patrimonio artistico comune all'umanità, come Dante o Petrarca»: la nota termina con un periodo che è addirittura criptico «La musica di Monteverdi invece ha già un carattere maniero specificato» (probabilmente ci saranno delle incomprensioni nella traduzione).

Altro esempio: un libro di cinque anni fa, pubblicato da Laterza, di due storici inglesi, Denis Hay e John Law, *L'Italia del Rinascimento*, in cui c'è, se non altro, una minore apoditticità, una minore arroganza rispetto alle affermazioni della Heller perché gli autori dicono: «Purtroppo la musica del Rinascimento italiano non è così familiare né così accessibile come l'arte o l'architettura dello stesso periodo; anche se il loro numero va sempre più aumentando, concerti e registrazioni sono purtroppo molto rari».

Nel suo saggio *L'Italia fuori d'Italia*, pubblicato venti anni fa nella Storia d'Italia Einaudi, Fernand Braudel dedica uno spazio abbastanza ampio ai problemi musicali scrivendo fra l'altro che «la cultura è un insieme e forma un tutto: ed è sempre arbitrario staccare questo o quell'elemento», e più oltre: «il Barocco crea il teatro moderno, crea l'opera, si pone sotto il segno della ricerca scientifica sperimentale, crea la scienza fondamentale moderna: è un'età europea». Nell'esame di tutte le attività di quel periodo è ovviamente compresa anche la musica. Infatti: «la musica domina il Barocco perché domina l'Italia prima di regnare sul mondo». E addirittura viene citato anche uno stralcio da un lavoro di Leonardo Olschki, *L'Italia e il suo genio*, che è del '53: «Ignorare la musica nella storia dell'età barocca d'Italia vuol dire privarla del

suo elemento essenziale e rinunciare alla comprensione dei suoi caratteri più manifesti».

Il mio intervento in sostanza vuole porre l'accento sulla situazione di indifferenza generale di fronte al problema musicale, che solo alcuni hanno compreso essere parte importante per la valutazione degli aspetti complessivi di un'epoca, di una sensibilità, di una cultura. Un esempio: tre anni fa è uscito presso Laterza una raccolta di saggi di vari autori curata da Rosario Villari, *L'uomo barocco*. In questo libro viene preso in esame un numero assai articolato e ampio di forme di attività dell'uomo barocco, ad esempio «il soldato, il finanziere, il segretario, l'uomo di stato, la monaca, il missionario, il predicatore, la strega, il borghese, lo scienziato, l'artista»: ma intendendo per "artista" solo colui che si dedica alle arti figurative. Non c'è assolutamente un accenno al problema della presenza (che poi nel Seicento, nel Barocco è così fondamentale) della musica. Con in più una contraddizione, perché si parla più avanti della *rappresentazione*, della *teatralità*, ossia di un aspetto che determina tutta l'epoca. Mi ricordo che proprio Annibaldi mi fece notare anni fa un passo di Mersenne in cui l'autore consigliava ai predicatori di prendere a modello i musicisti, adottando addirittura una specie di diapason, praticamente per dare il *tono* alla predica.

ANNIBALDI: C'è già Cicerone alle spalle di questo...

RAZZI: Va bene, ma qui è interessante il fatto che la citazione di Mersenne rappresenta un capovolgimento rispetto a quello che settanta o ottanta anni prima era stato invece l'atteggiamento dei musicisti o dei letterati che si interessavano di musica: un atteggiamento che consigliava al musicista di prendere a modello gli attori.

Ora questa lacuna in un libro a più mani di studiosi interessati al problema del barocco mi sembra testimoni con sufficiente evidenza una indifferenza al fatto che certe lacune su argomenti fondamentali pesano negativamente sulla qualità stessa dello studio. Lessi due recensioni del libro, una sul «Messaggero» e una sul «Manifesto». Dopo quella sul «Manifesto» scrissi una lettera, che però fu pubblicata solo in

parte, cioè tagliando tutte le considerazioni di ordine generale sulla importanza della presenza musicale in una valutazione complessiva, e quindi sulla necessità di rendere conto in una recensione che questa lacuna era veramente pesante. Mi fu risposto come se fossi stato un melomane addolorato perché non si parlava dell'argomento che a me interessava. Cioè, voglio dire, nella cultura italiana - e non solo, ma principalmente italiana - questa *non conoscenza* dei problemi musicali, e quindi questa indifferenza alla necessità di considerare la musica, mi sembra abbastanza evidente. E questo lo dico perché uno dei compiti della musicologia sarebbe quello di ampliare, aumentare i rapporti con altri aspetti dell'indagine storiografica, artistica: proprio per arrivare a un tipo di cooperazione, di collaborazione, che mi sembrerebbe necessaria per non fare sì che le indagini siano solamente unidirezionali, anche interessantissime, ma comunque lacunose.

Devo dire che ho letto nell'ultimo numero della «Rivista italiana di musi-

cologia» una recensione di Renato Meucci di un libro di Mayer Brown, *Performance practice*. E in questa recensione c'erano delle cose abbastanza interessanti perché mettevano a fuoco (o citando direttamente il pensiero dell'autore, oppure anche con considerazioni che erano invece proprie del recensore) una serie di problemi che mi sembrano abbastanza fondamentali. Fra l'altro alcuni di questi sono per me molto importanti; ne ho scritto e anche parlato da vari anni. Il primo è questo «Che negli anni passati vi sia stata effettivamente una frangia di intraprendenti che ha sfruttato la musica antica per proporre improbabili parodie delle esecuzioni musicali del passato è vero nella misura in cui tale approccio poco responsabile è avvenuto anche nel versante opposto, cioè quello della musica contemporanea». E questa mi sembra una cosa molto importante - che si cominci cioè a rendersene conto - perché io sostengo, e non da adesso, che uno dei diaframmi principali che il pubblico ha sentito nei confronti del lin-

guaggio musicale contemporaneo ("colto", per intenderci), è stata proprio l'approssimazione, direi a volte la cialtroneria, di esecutori (tutti, salvo qualche eccezione, della mia generazione) che si sono rivolti a questa musica perché altro non avrebbero saputo o potuto fare.

Continuando: «C'è stata cioè una riprovevole leggerezza nel riciclare le proprie lacune tecnico-musicali in un repertorio meno frequentato e di conseguenza di più difficile valutazione. Ma questo atteggiamento presto è stato smascherato dagli specialisti e dal pubblico». Qui termina il mio assenso perché su questo non sono assolutamente d'accordo. Mi sembra che ancora oggi, e proprio da parte degli specialisti, non ci sia affatto questa capacità di smascherare la cialtroneria. Il problema che secondo me dovrebbe essere messo a fuoco si ricollega a quanto diceva stamattina Piero Arcangeli: che ci sono delle musiche che non ci sono pervenute, su cui non sappiamo nulla, che non possiamo conoscere. E io dico che ci



DELLA NOBILTA DI DAME LIB. II. 175

Altezza d'Amore.

Gagliarda.

sono altrettante musiche che *conosciamo*, che sono state pubblicate in edizioni critiche stupende, ma che in realtà *non conosciamo*, di cui non sappiamo niente. E questo perché, a meno di non essere musicisti in grado di leggere il segno scritto, le ascoltiamo attraverso esecuzioni talmente lontane da quello che dovrebbe essere una trasposizione nello spazio e nel tempo di quel segno, che credo veramente di poter dire senza nessuna remora che forse è maggiore il numero delle musiche che noi non conosciamo *pur potendole conoscere* di quelle che non conosciamo perché purtroppo non ci sono pervenute.

Un altro punto che mi sembrava interessante nella recensione del libro, e proprio per il fatto che il problema comincia ad affiorare, è che in questo libro viene indicato come peculiare del Seicento il privilegiato rapporto fra esecutore e compositore, «rapporto imprescindibile se considerato alla luce delle necessità espressive e tecniche che affidavano all'improvvisazione gran parte dello smalto che va inevitabilmente perduto in un'esecuzione moderna basata principalmente sulla musica scritta». Il che è verissimo. Ci si può domandare: ma perché l'esecuzione dev'essere basata sulla musica scritta? Se intendo che il segno è *un punto di partenza* siamo d'accordo. Però se quello è punto di *arrivo* non mi sta più bene, perché il fatto che il segno più di tanto non possa indicare mi sembra una constatazione sulla quale qualsiasi musicista dovrebbe essere d'accordo. E questo non solo nel Seicento, quando il segno era stenografico, ma anche adesso: e lo sappiamo bene quando nelle nostre partiture inseriamo tutta una serie di indicazioni, che comunque non sono sufficienti. In questo senso, riferendomi a quanto il segno può dare e quanto invece è necessario aggiungere per quella differenza che c'è *in più* tra il segno scritto e la realizzazione sonora, scrivevo due o tre anni fa: «Un raffronto con quanto avviene nella musica contemporanea per effetto del rapporto diretto fra compositore e strumentista, un rapporto provocato proprio da una posizione di costante curiosità e immaginazione da parte del compositore, può immediatamente chiarire come anche in passato tale rapporto, di cui certo non possediamo documenti, abbia potuto condurre nella vita musicale di ogni giorno all'invenzione di modi di impiego che non sempre hanno a loro volta trovato riscontro nella genericità delle indicazioni trattatistiche o della grafia musicale, almeno per quanto riguarda i modi di attacco e di tenuta

del suono». E per chiarire meglio il raffronto scrivevo sempre: «Non è difficile immaginare quale idea errata o comunque incompleta del suono di una composizione del nostro tempo potrebbe formarsi da parte di futuri studiosi se costretti a basarsi esclusivamente sulle indicazioni dei nostri trattati di strumentazione». Mi sembra -ripeto- abbastanza interessante che si cominci a prendere coscienza di questo.

Un altro punto molto interessante è il fatto che uno dei capitoli del libro recensito sulla «Rivista italiana di musicologia» proponga delle interessanti analogie (teoricamente non nuove) fra i criteri improvvisativi dell'epoca del basso continuo e quelli del jazz. Si dirà: è ovvio. Ma non è ovvio il fatto che nella realizzazione del basso continuo esistono ancora oggi delle concezioni errate, che la musicologia ha in parte chiarito ma che non vengono evitate per mancanza di collegamento fra il «musicista teorico» e il «musicista pratico» (e non mi si può rispondere che è solo colpa del «musicista pratico»).

Scrivo, a proposito del basso continuo: «In una recente e per molti aspetti importante edizione critica italiana delle opere di Monteverdi, la questione è affrontata secondo il criterio, diffuso ed emblematico, di offrire una notazione definita in ogni particolare. Tutto è perciò minuziosamente realizzato con una scrittura densa, piena di note, la quale sembra voler rimuovere l'idea che il tessuto sonoro necessiti a volte di momenti più rarefatti. Il revisore appare in tal misura dominato da una forma perfino ossessiva di *horror vacui* da trascurare la necessità di porre l'esecuzione di fronte a un corretto criterio compositivo, che tenga conto cioè della stretta dipendenza della realizzazione dalle caratteristiche fonico-timbriche specifiche dello strumento usato, dalle capacità di risonanza di questo, dalla relazione di tali caratteristiche con quelle dello spazio in cui la musica viene eseguita, dal rapporto fra suono e silenzio, fra suono vocale e spessore strumentale. In una parola, che tenga conto di tutto quell'insieme di fattori che molto logicamente suggerì allora una prassi improvvisativa non prefissata, perché ogni volta imprevedibilmente mutevole. Un'angolazione di questo tipo presuppone però coscienza del suono nel tempo, ovvero la capacità evidentemente non troppo diffusa di immaginare quello che la realtà sonora comporta *in più* rispetto al segno».

Direi che un'annotazione ultima, per esaurire questo aspetto, è in questo

periodo (sempre nella recensione al libro di Mayer Brown): «Particolare enfasi è riservata alla necessità di un rapporto diretto fra coloro che si occupano di musica in qualità di ricercatori e gli esecutori che si dedicano direttamente alla riproposta di questo repertorio». E continua: «Una raccomandazione apparentemente superflua, se non fosse che nella realtà avviene spesso proprio il contrario». E qui sono perfettamente d'accordo.

Cosa vorrei, in sintesi, che fosse chiaro? Che la mancanza di un'attenzione a certi problemi di ordine pratico impedisce a gran parte della musicologia attuale di chiarire gli aspetti, lo spessore, l'importanza quindi dei problemi musicali, da un lato, ripeto, a chi indaga in altri settori della ricerca non musicale, che quindi poi è autorizzato a scrivere quello che scriveva la Heller o a permettere certe lacune, come nel libro di Villari. E dall'altra parte rafforza l'idea che il pubblico (cioè chi non ha mezzi per impadronirsi di questa letteratura, ma che è subordinato all'interprete) sia impedito a giungere ad una conoscenza reale di quello che è musica.

Vorrei a questo riguardo citare, senza nominare gli autori, dei passi di analisi musicale.

A proposito della *Lettera amorosa* di Monteverdi: «Vi palpita veramente un fervore non spiegato in profili arcuati e volubili di melodie, e tuttavia teso, possente, reso al sommo di una sobria linea ascendente della melodia, con un bel giro di note vocalizzanti, slanciate da un'impulsiva successione armonica, ove si sfoga il *core*, lo stato d'animo, l'affetto infine del recitante». E questo sarebbe un modo utile e interessante di proporre un'angolazione d'ascolto, se chi scrive - che poi è anche interprete - desse almeno una interpretazione coerente con la sua analisi. O comunque, nel caso non fosse anche un interprete, potesse indicare allo sprovveduto ascoltatore quale interprete sia in grado di proporre quest'idea e quale interprete invece non faccia altro che riproporre un seguito di note che hanno semplicemente la preoccupazione di essere come se sono come o semiminime se sono semiminime.

Un altro esempio, di un altro musicologo: «Questo madrigale è prevalentemente declamato. Non perché lo richiedessero considerazioni di chiarezza e di rapidità nella resa del testo, ma perché la musica fa sua la parola, la intensifica con ripetizioni, con slanci melodici, con armonie in cui vibra la dissonanza, la

sottolinea col subito ritirarsi dalle esclamazioni imploranti ai raccoglimenti improvvisi. Una fervida descrizione madrigalistica, verbale e musicale, di voluttuosi e intimi abbracciamenti in catene di morbide dissonanze e in impasti ed incastri saporosi delle voci».

Chi scrive dimostra di aver colto quello che può essere il senso del pezzo (o comunque uno dei possibili sensi, non è che ci sia un senso unico); però poi non è in grado di immaginarne la realizzazione perché gl'andava benissimo un'esecuzione non solo differente, ma addirittura contrastante: cioè non c'erano ne' voluttuosi abbracciamenti, ne' morbide dissonanze, ne' vibrazioni, ne' saporosi impasti perché era tutta una lettura, da cima a fondo, *precisa, indifferente* al testo poetico ma attenta solo a riprodurre la durata di ogni suono. Un tipo di lettura molto diffuso.

Un ultimo esempio, che secondo me è ancora più interessante perché dimostra, in un certo senso, quello che sostengo da sempre: ossia che la maggior parte dei musicologi non ha immaginazione del suono, non riesce a immaginare che cos'è un segno tradotto nel tempo.

Il musicologo scrive, a proposito del madrigale di Monteverdi *Sì ch'io vorrei morire*: «Meglio d'ogni altro pezzo questo madrigale esemplifica l'attitudine monteverdiana a costruire il testo madrigalesco non più come una serie di episodi accostati paratatticamente l'uno all'altro e resi sufficientemente vari fra loro grazie all'impiego di materiali musicali diversificanti, bensì come una struttura orientata e pensata retoricamente, cioè modellata secondo un percorso che in analogia con le procedure dell'eloquenza si dispone per fasi consecutive alternando sapientemente tensioni e allentamenti, un argomentare ora stringente, ora divagante». Perfetto.

La stessa persona (e Carlo Marinelli se ne ricorderà perché eravamo tutti presenti a un seminario di questo musicologo su Monteverdi) dimenticando questa sua precisa analisi, anche molto pertinente proprio per il riferimento ai procedimenti della retorica che condizionano il modo di porgere il testo, era evidentemente condizionato a sua volta dall'ascolto dell'esecuzione da lui scelta; il madrigale comincia con una reiterazione del verso iniziale «Sì ch'io vorrei morire, ch'io vorrei morire, ch'io vorrei morire mentre ch'io bacio la tua bella bocca» e questo musicologo, come se fosse un'altra persona, se ne uscì dicendo: «È strano l'inizio di questo madrigale, perché» testualmente

«comincia a singulti, come se fosse un automobilista che mette in moto l'automobile e siccome non gli funziona la frizione parte a scatti». A questo punto mi domando: come si può giustificare una così evidente disparità di giudizi? Come si può pensare di stabilire - con queste premesse - un contatto utile con il resto della cultura, con intellettuali privi di conoscenze musicali? Non si può certo pensare che a persone interessate alla musica possano servire analisi di questo genere, specialmente se poi in realtà chi analizza non è in condizioni di giudicare certe interpretazioni, le quali, come dicevo prima, si limitano alla superficie: e dunque, in sostanza, impediscono un *vera* conoscenza.

Ricordo molti convegni in cui alla fine era previsto un concerto: secondo me tutti andavano volentieri a seguire quel concerto salvo i partecipanti al convegno, che *subivano* il concerto come una necessità piuttosto scomoda. Tant'è vero che mi sono spesso domandato: ma il musicologo ama veramente la musica?

Per concludere, da questo convegno si dovrebbe procedere in due direzioni: far convergere su questo argomento - i Farnese - l'attenzione non solo di musicologi specialisti, ma anche di studiosi non musicisti, che possano dare un contributo dal punto di vista della storia della scienza, della filosofia, dell'arte figurativa. Si potrebbe in tal modo finalmente mettere chi non conosce la musica (e quindi non sa l'importanza della musica) in condizioni di operare in collaborazione. Una cooperazione che sarebbe utile, perché un'altra cosa che voi tutti forse avrete colto è il diverso atteggiamento del musicista nei confronti della cultura rispetto a quello della cultura nei confronti della musica: il musicista molto spesso non finge, e chiarisce invece di non sapere di fisica, di filosofia, di sociologia ecc.; mentre la leggerezza con cui chi non è musicista *parla* di musica è una spia molto

evidente di un modo di intendere un aspetto così importante dell'attività del cervello umano come una sorta di sottoprodotto: qualche cosa che in fondo fa piacere all'orecchio, ci permette di uscire poi riconciliati con la vita, e nient'altro.

Bisognerebbe poi non limitarsi a far seguire a questa indagine un concerto o una serie di concerti. O meglio: d'accordo, però attraverso un lavoro parallelo, realizzato mediante la costituzione di un laboratorio di ricerca e di studio su problemi di esecuzione: che permetta quindi di arrivare al concerto con una coscienza che nasce dall'aver affrontato i diversi aspetti connessi con la produzione di quel particolare lavoro, e in modo tale far partire da qui alcune linee importanti, di modello o di esempio. Il discorso poi potrebbe essere ampliato - ma queste forse sono utopie - attraverso la produzione di dischi o di video. In questo modo si potrebbe attuare un lavoro parallelo i cui aspetti siano interconnessi, per arrivare proprio alla possibilità di modificare quell'atteggiamento profondamente errato e sul quale ho insistito (tipico della maggior parte della musicologia) che è quello di limitarsi ad un proprio settore, rinunziando a contatti anche solo all'interno del mondo musicale.

In conclusione: per me i Farnese, a parte l'interesse indubbiamente grande per tutto l'argomento, possono significare... ecco, faccio tre nomi di musicisti che mi interessano moltissimo: Cipriano de Rore, Giaches De Wert e Domenico Mazzocchi. Cioè musicisti che in qualche modo, o per una dedica, o per un rapporto pluriennale, hanno avuto a che fare con i Farnese. Ecco, facciamo in modo che non si debba conoscere Wert, Rore o Mazzocchi, o chiunque altro, solo attraverso le descrizioni di cui ho dato alcuni esempi, o le interpretazioni, le registrazioni su CD di quell'altro tipo, che sinteticamente definirei *falsamente filologiche*.

