

CRONACHE MUSICALI

Considerazioni di particolare interesse, che potrebbero portare a discussioni fruttuose offrire il libro: *La Musica e le Arti* di Alfredo Parente, edito dal Laterza di Bari. Vi si trattano vari problemi di estetica, visti al lume delle teorie crociane e discussi con ponderato equilibrio e, talvolta, con acuta penetrazione. I capitoli del libro, variamente coordinati tra di loro, tracciano i lineamenti di una estetica musicale, che se spesso offre motivo di feconde discussioni, non manca di un certo ordine dottrinario. Il campo è certamente vasto, perciò va data lode a chi ha affrontato un tema di così alto interesse, anche se talora si notino delle inconseguenze. Solo per questo accennerò a qualche motivo, che si presta a una inciglio approfondita disamina.

Nel capitolo *Musica e sentimento*, ad esempio, dapprima l'immagine musicale è intesa come espressione di un sentimento, anzi il sentimento stesso, e quindi si pone l'identità (o, meglio, unità) di sentimento e immagine; mentre poi a pag. 74 si ammette un sentimento al di là dell'immagine, incapace di *contenerlo* e di *esprimerlo*. Il che è contraddittorio: infatti l'immagine non è nè può essere altro che la forma del sentimento, che nella forma s'invera e si manifesta, e non può quindi trascenderla nè essere altro di quello che manifestamente è. A me sembra, insomma, che l'A. qui giochi sul doppio senso dell'immagine, ora intesa come sentimento e ora come espressione del sentimento stesso. A pag. 75 si nega che si possa tradurre il sentimento, contenuto in una musica. Bisogna chiarire. L'arte comunica agli uomini un sentimento. Ora perchè, chi ne ha la capacità, non può riprodurre questo sentimento e interpretarlo, in altre parole, fare l'analisi estetica? Allora l'arte sarebbe incommunicabile e perciò stesso cesserebbe il compito dei grandi esteti, che rivivono in sè l'opera d'arte e si fanno intermediari tra il popolo e il vate, riconducendo il popolo adorante alle genuine fonti dell'intuizione lirica, da cui è mosso il genio creatore.

Nel capitolo sul *Potere descrittivo della musica* si nega la possibilità di oggettivare la realtà. Ed è vero. Il suo compito è diverso e più alto. Ma, tuttavia il mondo oggettivo può suggerire o favorire il determinarsi di un sentimento o stato lirico, e quindi musicale dell'animo. In questo senso la *Pastorale* di Bee-

thoven è una lirizzazione della natura: cioè la natura tradotta in emozione e sentimento. Così pure ammettiamo che un «organismo di suoni» possa riferirsi a un «mondo visivo», se questo mondo visivo appunto abbia suggerito o promosso un sentimento o stato musicale dello spirito. Il quale stato, pur avendo, com'è naturale, le sue fonti nello spirito stesso, manifesta tuttavia dei richiami ideali con l'occasionale stimolo esterno.

A pag. 105 si dice che il sentimento della natura è *assurdo* nella musica. E come non può esistere un sentimento musicale della natura? Per il fatto stesso che l'arte è sentimento, dobbiamo ammetterne l'esistenza. E che arte può essere quella che non può esprimere tutti i sentimenti, ma questo sì e quello no; e che tra i sentimenti le viene negato proprio uno dei più vitali?

A pag. 107 si fa il solito gioco ozioso, dicendo che la musica non può esprimere «i contorni e la fisionomia almeno approssimativa di figure umane, di monti, di fiumi, di prati e di orizzonti». Ma certo; e nessuno pretende. E neppure l'*Infinito* di Leopardi *descrive* l'interminato circolo degli orizzonti, ma lo *esprime* come sentimento o espressione, che dir si voglia. E la musica non può far questo? Non potrà essa *esprimere* il *sentimento* dei fiumi, dei mari e dei monti? E perchè a questo proposito si cita la *Settima* e non la *Sesta* sinfonia di Beethoven, per addurre un esempio che dimostrerebbe come sia negato alla musica di pittorescamente esprimersi? Certo, se noi intendiamo il pittorico come materiale *configurazione* degli oggetti, allora siamo d'accordo.

Ancora: a pag. 102 si negava che ai suoni potessero aggiungersi eccezioni visive o pittoriche, mentre a pag. 110 si ammettono «immagini musicali-visive» o «musiche colorate, nelle quali il sentimento si scioglie come suono e colore a un tempo». E allora? In oltre si ammette che «una musica trovi il suo necessario complemento, per l'espressione adeguata di uno stato d'animo, in una scena o in paesaggio, e viceversa», in perfetta antitesi con le precedenti asserzioni. Fin che si ammette addirittura la musica a programma (pag. 113) come anche la musica simbolica o descrittiva. Che è tutto dire. L'A. riconosce che il «vario mondo circostante della storia e della natura» può ispirare un musico e quindi «serbare nel-

la sua musica, come indispensabili alla sua vita stessa e al suo significato, le immagini di quel mondo»; ma dice che «l'errore consiste soltanto nel credere che la musica, con i suoi mezzi esclusivi possa mai suggerire quelle rievocazioni». E allora io domando: con quali mezzi, di grazia, se non *strettamente* suoi propri e *musicali* la *Sesta* di Beethoven rievoca e suggerisce i richiami del mondo esterno?

Se un'arte non può riprodurre con i suoi mezzi (cioè con le trasfigurazioni liriche a lei consentite) il mondo esterno, vuol dire che quel mondo le è negato. E allora non è ammissibile affatto la musica a programma, che ha il presupposto in quel mondo, come aveva affermato il Parente.

Ma il lato maggiormente vulnerabile delle sue teorie si ha nel *Problema dell'opera*. Infatti a pag. 101 era stato recisamente affermato che «uno stato lirico non comporta e sopporta se non una sola immagine e l'opera in musica dovrebbe anche contrastare con la teoria della intraducibilità dei sentimenti (pag. 70). Traendo infatti le logiche conseguenze da detti principi si viene a negare la possibilità dell'opera in musica, dal momento che non esiste se non una sola e unica immagine di uno stato lirico, per se stesso compiuto e *intraducibile* in altre forme estetiche, diverse da quelle in cui è nato. Ora, chi compone un libretto d'opera, esprime una sua visione lirica o sentimento in una forma determinata. Quindi il musicista, rivestendo di note un libretto, farebbe una traduzione di uno stato d'animo già determinatosi nel librettista. Il contrasto con la teoria dell'A. è evidentissimo. Se non che — a nostro modesto vedere — il libretto diventa in questo caso il «*primum movens*» rispetto alla musica. In altre parole bisogna ammettere, come io affermo, — che può esistere la traduzione di un determinato sentimento lirico in un analogo sentimento pittorico o musicale o altro, da esso provocato. La musica operistica, in definitiva, non fa altro che esprimere i sentimenti suscitati nel compositore, alla lettura del libretto. E', in una parola, il sentimento di un sentimento. Una forma di stato contemplativo, che si genera da un'opera già di per se stessa compiuta. A meno che non si voglia ammettere l'assurdo che il compositore di un libretto d'opera si ponga già pregiudizialmente nella condizione di creare un qualche cosa di imperfetto, cui manchi un *quid* musicale alla sua compiuta espressione, come dimostra di credere l'A. Ma qual è quel-

l'artista che possa inizialmente prefiggersi di creare un'espressione monca dei suoi sentimenti? E' un vero assurdo estetico.

Nel *Problema della collaborazione* tra musico e poeta il Parente tenta una via di conciliazione, ammettendo due successivi atti creativi per una stessa opera. Ma evidentemente si tratta di due diversi atti creativi solo nel senso che uno ha configurato il suo animo nel mondo della poesia e il musico ha espresso il sentimento ingenerato in lui dal predetto mondo poetico. In questo senso le due creazioni, pur rimanendo indipendenti, rispetto alle loro differenti leggi formali ed estrinseche, si identificano ed unificano nella superiore armonia della comune genesi sentimentale ed affettiva. Del resto l'A. concorda con noi — evidentemente contraddicendosi — là dove ammette (pag. 144) «la collaborazione di due o più artisti» in una stessa opera d'arte. Così a pag. 147 afferma possibile la collaborazione «di artisti anche lontanissimi nel tempo e nello spazio, purchè spiritualmente consonanti». Più conseguente a se stesso l'A. dovrebbe invece affermare che non esiste possibile collaborazione in fatto di arte. La coscienza lirica di un secolo si chiamerà Dante, di un altro Leonardo, di un terzo Beethoven. Ma questi geni non si ripeteranno mai più. Un momento lirico — c'insegna l'A. — ha un solo volto e una sola forma. Milioni di uomini si sono commossi e si commuoveranno davanti alla immacolata verginità di un'alba o ai fuochi cangianti di un tramonto. Ma ognuno, soggettivamente, a suo modo. Perciò anche il musico non può riprendere il motivo lirico di altri, ma solo riaffacciarsi con il suo sentimento alle fonti liriche di esso. Non continuare o integrare l'opera di altri, non riprodurre uno stato lirico, quasi fosse rimasto senza consensi o incompiuto; ma creare una sua particolare e nuova espressione di quel sentimento. Così solo possiamo giustificare la possibilità che un compositore intoni versi di altri tempi.

A pag. 152 si legge: «Il libretto è nient'altro che l'occasione esterna, la spinta materiale di un moto che è già contenuto come un'energia frenata. Se cronologicamente il libretto precede alla musica, non è tuttavia esatto credere che sia il libretto a determinarla...». Sicchè il musicista potrebbe comporre ed esprimersi anche senza l'ausilio o la *spinta* del libretto. Certo. Ma allora avremo o una sonata o una sinfonia o un poema o un quartetto o che altro vuoi, ma non mai un'opera in musica. A meno

che non si voglia accettare quella perniciosa indifferenza estetica, per cui talvolta si componeva prima la musica e poi si adattavano le parole. E a pag. 165 leggiamo: «La poesia ch'egli (il musico) si accinge a musicare non avrà mai modo di cogliere nel suo originario senso e valore...». Addio unità, allora; e addio collaborazione! Avremo anzi addirittura una contraffazione, se il musico non riuscirà mai neppure a capire ciò che dovrà musicare. E continuando il Parente dice che il musico « tradisce frequentemente lo schietto senso poetico o letterale del testo drammatico ». Com'è possibile allora, in tali condizioni, giustificare l'opera in musica, che pure l'A. difende?

Nel *Problema dell'interpretazione* resta da chiarire il fatto che ogni interprete sente in sé e ricerca il suo *sentimento* dell'opera d'arte. Ogni epoca, infatti, rivela un suo particolare e attuale sentire delle opere del passato che rivivono nel presente appunto nelle forme della nostra vivente e operante attualità.

Mi parevano doverose queste riserve in un libro che offre tali e altrettanti spunti di interessanti discussioni.

BACH

Nella comune accezione degli studiosi Bach si presenta come l'autore delle « fughe » per eccellenza: quant'è a dire come un formidabile risolutore di problemi di algebra armonica e di geometria contrappuntistica, da guardarsi a distanza, con un certo inevitabile senso di soggezione e di sospetto.

Ma non risiede nelle « fughe » o in altre più o meno famose pagine istrumentali la maggiore grandezza di Bach, quanto lampeggia piuttosto e balena l'alta vigoria del suo genio nelle altre molte composizioni corali-strumentali, meno note in Italia, perchè assai raramente eseguite o presentate in elaborazioni e trascrizioni, che nulla hanno a che vedere con gli originali.

Monumento insigne della musica corale-isonica di Bach, certamente tra i più alti, è la *Passione secondo san Matteo*, da molti non a torto ritenuta il supremo vertice della musica bachiana. Perciò l'editore Ricordi ha fatto benissimo a presentarla in bella edizione italiana alla considerazione e alla ammirazione degli studiosi in una encomiabile riduzione per canto e piano, con testo tedesco e traduzione interlineare. Quest'opera, che certo contribuirà ad allargare gli orizzonti della cultura musicale corrente, è premurosa e zelante fatica di

Maffeo e Adelia Zanon, che si sono prodigati in amorevole collaborazione.

Opere come questa fanno onore all'editoria e alla cultura italiana e ci auguriamo che presto — dopo questo felice saggio — ci vengano presentate consimili riduzioni delle migliori *Cantate* di Bach, perchè sia sempre meglio conosciuto in Italia a quali profondi sensi religiosi attinge l'opera altamente spirituale e meditativa di questo solitario e sublime scalatore di vertiginose altezze spirituali.

ARTE E CULTURA

Mancava ancora in Italia un libro esauriente che prendesse in esame la vita e l'opera di Debussy. Rodolfo Paoli colma ora tale lacuna con un lungo e amoroso studio sul Debussy, edito in buona veste dal Sansoni di Firenze. Il libro è indubbiamente scritto con amore e competenza e porta un contributo di accurate e diligenti informazioni sulla vita e sull'opera dell'artista. Interessante anche il quadro delle tendenze artistiche e letterarie dei tempi, che bene incornicia la figura di Debussy. Solo si desiderava che il Paoli integrasse il suo lodevole studio con un maggior approfondimento della posizione spirituale del musico e una più larga e accurata valutazione estetica dell'opera sua. Spiacciono, inoltre, i troppi svarioni tipografici.

Insieme a questa mi piace segnalare anche un'opera di carattere culturale. Intendo il *Dizionario lessicografico musicale* italiano-tedesco-italiano, diligente e paziente fatica del maestro Ferdinando Limenta, edito con quella accurata nitidezza ed eleganza, che da tempo è divenuta una nota distintiva delle edizioni del Hoepli.

Questo volume, denso di termini e riccamente illustrato, mette in grado di interpretare rettamente molti vocaboli sia italiani che tedeschi, venuti in uso nella terminologia musicale. Inoltre il volume reca nozioni, sempre chiare e sostanziose, sopra dati tecnici, storici, istrumentali ed estetici, che riguardano la musica. Per tal modo il *Dizionario lessicografico* del Limenta costituisce un ottimo manuale sussidiario sia per l'intenditore che per il profano, il quale vi trova ordinatamente catalogato, chiarito ed esposto quanto riguarda i problemi musicali e della tecnica, dai tempi antichi fino alle più moderne ricerche armonico-strumentali.

SALVINO CHEREGHIN