

# Conversazioni

## Dalla *Rassegna Musicale* Radio Trieste 1945-1946

IN CERCA DI MUSICA – FATTI E CURIOSITÀ DELLA VITA MUSICALE CITTADINA  
5 DICEMBRE 1945

Di recente un pianista è stato costretto a disdire un concerto, perché non riusciva a procurarsi la musica che doveva eseguire. Egli sapeva gran parte dei brani a memoria, ma avrebbe voluto confortare la sua sicurezza col documento alla mano, anzi davanti agli occhi. Si trattava precisamente di un concerto alla Radio, dove tutti suonano con la musica, anche se posseggono quella memoria, che volentieri fanno valere quando si trovino davanti a un uditorio che li veda oltre che ascoltarli.

Quel pianista ha poi suonato sostituendo i brani introvabili con degli altri. Sicuro, la musica stampata è diventata una cosa rara. Forse è una difficoltà momentanea, fintanto che gli editori ricomincino il lavoro di ristampa. Intanto la penuria del materiale musicale è sensibilissima. E una pubblicazione nuova costa un occhio della testa, quanto una decina d'anni fa bastava per procurarsi un incunabolo, un libro figurato del Settecento francese.

In difetto delle macchine lavorano le copisterie. Si copia la musica dagli esemplari diventati preziosi, che pochi anni fa si ammuchiavano sulle bancarelle. Se si tratta di lavori ponderosi, si ricorre alla divisione

del lavoro: cinque o più copisti intorno a una partitura, i cui quinterni vengono distribuiti e poi nuovamente rilegati. Se si potesse dattilografare una partitura come si fa per un romanzo, la vita musicale correrebbe più spedita. Ma tale macchina, nonostante certi strombazzamenti, che di tanto in tanto ne fanno i giornali, finora non esiste. Oggi, quando si affaccia il progetto di un concerto, la prima domanda non verte sul problema dell'esecuzione, bensì su quella della disponibilità del materiale.

Si procura di conciliare il libero criterio artistico con la necessità arbitraria dell'inventario. E si risuona Beethoven dal manoscritto, come è avvenuto ultimamente da noi, quando l'orchestra, abituata a leggere delle belle edizioni di Breitkopf, s'è vista alla prova dei fogli scritti da una mano affrettata, per cui sono volati all'indirizzo dell'amanuense tutti gli accidenti che mancavano nel manoscritto. E uno dei più agguerriti pianisti italiani, chiamato a Trieste per eseguirvi il terzo concerto di Prokofieff, ha dovuto, per mancanza dei materiali d'orchestra, suonare un altro lavoro, scegliendo fra quelli esistenti nell'archivio del teatro. Non costò fatiche lo scegliere al concertista, che sapeva a memoria parecchie opere della grande letteratura del concerto.

Fu una bella prova di potenza mentale, che dimostrò come la musica viva non potrebbe essere distrutta anche se per sventura tutti i documenti che la fissano sulla carta, sul disco, sulla colonna sonora dovessero perire. In ogni angolo del mondo vi sarebbe qualche musicista capace di intervenire col suo contributo mnemonico per la ricostruzione. Ma non abusino i musicisti della memoria quando non ce ne sia bisogno. Facciano piuttosto come quel tale citato da Schumann, al quale nel mezzo di un'esecuzione caddero i fogli a terra, e continuò a suonare imperturbabile.

Ogni città ha le sue particolari richieste di musica. Un brano anche conosciutissimo avrà sempre un alto numero di persone desiderose di acquistarlo, specie se la Radio o il disco s'incarichino di mantenerne viva l'impressione. Così per il vecchio, troppo eseguito, troppo fortunato *Fremito di primavera* di Sinding<sup>1</sup> ci sarebbero nella nostra sola città centinaia e centinaia di acquirenti. E la stessa richiesta si verificherebbe per tantissimi altri pezzi del genere, se il pubblico non sapesse che sono irreperibili.

---

<sup>1</sup> Christian Sinding (1856-1941), compositore norvegese, autore di numerose pagine sinfoniche, da camera e vocali, ma noto per il pezzo pianistico *Mormorio di primavera*, risalente al 1893 e diffuso in numerosissime trascrizioni. .

Ci sono poi in ogni città gli studiosi, i raffinati, quelli che vanno alla caccia delle cose rare; e in questa fatica mettono la pertinacia e l'ardore di un umanista in cerca di un codice. Il loro codice sono le partiture, la musica di autori moderni francesi, oggi introvabile come i libri di letteratura francese, le pubblicazioni di musicologia. La speranza di poter trovare qualcosa sarebbe assurda se non ci fosse l'antiquariato. Ma anche qui le occasioni si sono fatte sempre più rare. Qualche volta esse si presentano con richiami vistosi dalla vetrina davanti alla quale passano giornalmente gli inguaribili collezionisti. Codesti bibliomani sono gente pericolosa; sempre all'erta, fiutano le occasioni e arrivano con quel tanto di vantaggio di tempo che basti a portare via all'acquirente meno abile il libro che gli abbisogna e che, maledizione, quell'acquirente insaziabile gli fa desiderare ora con una pertinacia più acre, in cui si mescola l'invidia, il rancore, un istinto torbido che in caso di recidiva potrebbe spingerlo a un gesto insano; e capisce che il mite e dottissimo bibliotecario, che diventa omicida per l'amore di un libro trafugatogli, potrebbe essere benissimo qualcosa di più di una mirabile finzione letteraria immaginata da Anatole France<sup>2</sup>.

A Trieste ci sono molti posti frequentati dai cercatori di libri rari, ove alle volte avviene di trovare delle opere riguardanti la musica. Vi è la Libreria antiquaria di via San Nicolò, che tutti i bibliofili conoscono e più d'uno sente di amare perché porta il nome di Umberto Saba; qui il poeta ha trascorso gran parte della sua vita schiva, mentre lentamente ne andava crescendo la fama oggi salita così alta.

Vi sono altre botteghe, botteghini e bottegucce, talune nascoste nella città vecchia non ancora sventrata, altre timidamente affacciate su qualche ampia via della città moderna, dove per la loro modestia spariscono alla vista del passante affrettato, abituato alle appariscenti insegne dei grandi negozi. In uno di questi buchi uno studente trovò giorni or sono un piccolo tesoro: una pila di partitutine tascabili d'autori francesi, russi e tedeschi, che poté portar via per pochi biglietti da cento. Per quale stranezza del caso, forse dolorosa, quella musica ancora in condizioni perfette, era andata a finire in quella tana? Era tutta musica eletta: il grande *Valzer* di Ravel, i *Notturmi* di Debussy, l'*Apprendista Stregone* di

---

<sup>2</sup> Anatole France (Jacques François-Anatole Thibault, 1844-1924), premio Nobel per la letteratura (1921). Allusione al romanzo *Le crime de Sylvestre Bonnard membre de l'Institut* (Il delitto dell'accademico Sylvestre Bonnard), 1881.

Dukas, *Scheherazade* e *La Grande Pasqua Russa* di Rimsky-Korsakoff, il *Requiem* di Brahms, il *Till Eulenspiegel* di Strauss, ecc. ecc. Il primiero possessore doveva essere presumibilmente un uomo di buon gusto. Forse apparteneva al numero infinito di coloro che la guerra uccise nel primo fiorire delle speranze. O forse era un figlio di papà che in una giornata di burrasca in famiglia aveva tolto dal bello scaffale decorativo quei libriccini mai aperti e li aveva barattati con lo sprezzo dell'uomo nato ricco per recarsi al cine con la propria amichetta.

In questo caso si trattava di un sentimentale che all'arte anteponeva l'amore; o comunque fosse, quegli era un carattere franco, che preferiva essere anziché parere, perché i libri si potevano riacquistare e non vederseli più davanti gli procurava certo meno rammarico del pensiero di non dover più vedere lei. Intanto, di questa vicenda libresco, dolorosa o spassosa che sia, veniva a fruire un giovane musicista povero in canna, preso dall'incanto orchestrale moderno, che gli era penetrato per gli orecchi e del quale ora poteva chiedersi ragione con gli occhi non meno curiosi dell'udito.

La musica parla direttamente all'orecchio della folla, e questa non è solita a chieder di più. E accettarla così, senza chiedere il come e il perché della sua bellezza, giova ad accrescerne il mistero. Ma il musicista non ne è interamente pago se non ne vede anche il simbolo grafico, questo meraviglioso riproduttore del pensiero musicale, al cui perfezionamento l'ingegno dell'uomo ha lavorato per un millennio.

Nell'ora presente in cui le grandi stamperie musicali sono pressoché inattive, l'umile e prezioso copista, disprezzato e accarezzato insieme dai musicisti, è diventato un operaio più indispensabile che mai. I compositori, i cantanti, i concertisti, tutti gli devono della riconoscenza. Neppure Beethoven direbbe oggi al suo copista quelle parolacce di cui l'epistolario reca qualche saggio pittoresco. Ma il Maestro era scusabile: tutti gli Editori erano ai suoi piedi, tutti i torchi sarebbero entrati in azione per lui.

Quando una quindicina d'anni fa s'introdusse da noi l'uso della Radio, parve e taluni che lo studio della musica dovesse venirne a soffrire, e specialmente lo studio degli strumenti. Molte famiglie desiderose di fare un po' di musica e di accompagnarla magari con quattro salti, acquistarono una radio anziché il pianoforte, stimando ormai superfluo lo studio di uno strumento, dove un apparecchio poteva offrire le esecuzioni più svariate senza verun dispendio della propria energia. Molti altri ritennero saggio ascoltare una buona trasmissione anziché una mediocre esecuzione alla tastiera. E soggiungarono lo strumento con una specie di commiserazione riservata ai vecchi che la vita ha messo in disparte.

Fu un momento d'allarme per i più modesti insegnanti di musica, che attendevano la chiamata presso quella tal famiglia, dove c'era un bravo ragazzo da istruire, e ne ricevevano invece un invito a venire ad ascoltare la radio appena acquistata. Ma poco a poco le cose mutarono, e al pianoforte fu restituita la sua funzione inalienabile in seno alla famiglia, la quale, disimparando l'uso del pianoforte, aveva appreso il giusto modo di approfittare delle trasmissioni musicali. Si dimostrò così che i due strumenti, lungi dal farsi guerra l'un l'altro, concorrevano ugualmente alla nostra conoscenza musicale. E dove la funzione dell'uno si arrestava, sottentrava l'altro.

La vita odierna procede così rapida e affannosa, che l'uomo qualunque stenta a sacrificare giornalmente qualche mezz'ora alla musica. Tuttavia, quando ciò avviene, egli preferisce ascoltare una trasmissione. Ma vi sarà pure quel tal giorno che vorrà ritrarre lui la musica dalla tastiera, o, se non sa suonare, chiederà ad altri di suonare per lui. Quei brani che ha uditi trasmessi da esecutori provetti, egli desidera ora di risentirli risuonare con il suono vivo, suscitato magari da mani inesperte, che però s'industrieranno di far del loro meglio, dandogli così l'illusione di un'esecuzione nata per il suo esclusivo bisogno musicale e riservata all'intimità della sua stanza.

Per un altro verso, il musicista uso ai lunghi colloqui col pianoforte, abbandona volentieri la tastiera per la radio, ogni qual volta la sua curiosità musicale ne sia stuzzicata. Riascoltare una composizione pianistica da quel tale esecutore può interessarlo molto. Ma più lo seduce l'audizione di quella musica di cui il pianoforte non ha potuto offrirgli che un

saggio approssimativo, e che per le vie dell'etere gli giungerà nella sua veste sonora fedele.

Più raffinato è il musicista e più sottile sarà la sua curiosità davanti all'apparecchio ricevente. Qui egli s'accorge che la sonorità orchestrale può alle volte giocare certi tiri birboni alla partitura. Parti di accompagnamento salgono alla superficie, voci d'armonia interna spiccano in rilievo, certi suoni perdono, altri acquistano in sonorità. Viene per così dire alla luce lo spaccato della partitura. Gli è che il suono, trasformato e quindi restituito alla sua natura, deve ora fare i conti con le leggi dell'acustica, capricciosa e tirannica insieme, che nella trasmissione provoca nuovi ipertoni, suoni di combinazione, suoni di moltiplicazione, ai quali l'uditore non si è mai sognato di pensare. Con questo non voglio dire che la partitura perda d'intelligibilità timbrica al punto di apparire diversa. Per cogliere questi fenomeni sonori, occorre la capacità di saper ascoltare. E poi, bisogna distinguere fra musica e musica, fra partitura più o meno atta all'esecuzione trasmessa.

Tali premesse hanno fatto nascere l'idea di una musica immaginata direttamente per la radio. Fino a oggi non si è andati oltre il limite degli esperimenti più o meno ingegnosi; ma la radio domina il mondo ed è probabile che i musicisti faranno il possibile per servirla sempre più fedelmente. Dal canto suo, essa continuerà a perfezionarsi, ci offrirà delle esecuzioni sempre più limpide e vittoriose delle insidie atmosferiche. E gli usati strumenti continueranno ad alimentarla di sonorità, finché non ne nasceranno dei nuovi, suggeriti dalla stessa tecnica radiofonica. Ultimo a sparire sarebbe il pianoforte. Egli è lo strumento più radio-genico, suoni solo o con un complesso da camera o con l'orchestra. Ed è lui, tacciato di monotonia dai dilettanti melomani, l'istrumento più duttile e più vario che si conosca. Si suol dire per antonomasia sia l'organo il re degli strumenti; ma è un sovrano quasi inaccessibile, che incute soggezione, e non tratta che di argomenti eccelsi che lo riguardano direttamente. Il pianoforte invece sa accordarsi a tutte le forme della conoscenza musicale. In potenza egli contiene tutti gli altri strumenti. Non potrebbe farne a meno il musicista, né chi è stretto dall'indigenza si rassegna a doverlo vendere. Squallida diventa la casa senza di lui, come se ne fosse partito l'amico devoto che sa tante cose di noi, e tante cose ci ha insegnato giorno per giorno, senza che ce ne accorgessimo. Invero, chi pratica la tastiera ha della musica una visione più completa di chi suona un altro strumento o è solamente un uditore.

Perché il piano, senza che ce ne rendiamo conto, ci insegna a conoscere tutti gli strumenti costitutivi della musica, ci mette in rapporto con i suoi più alti spiriti per tramite dell'armonia e del contrappunto, ci schiude uno spiraglio sul panorama universale dell'arte dei suoni. Di un pubblico convenuto alla rappresentazione di un'opera nuova ne saranno i giudici migliori coloro che hanno scorso lo spartito alla tastiera. La sapranno più lunga di coloro che l'hanno conosciuta dalla trasmissione, la quale coglie l'uditore alla sprovvista e se per un verso gli offre la possibilità di ritrarne un'impressione alquanto più completa del suo svolgimento, per un altro verso non gli consente di addentrarsi in quel mondo con l'amorosa pazienza dalla quale derivano le scoperte più belle. Anche in questo caso, radio e pianoforte aiutano a vicenda a illuminare il frequentatore del teatro musicale.

[...]³

#### MAESTRI E SCOLARI – ASPETTI DELL'INSEGNAMENTO

30 GENNAIO 1946

Qualche anno fa un musicista di fuori venuto in visita al nostro Conservatorio ci diceva la sua meraviglia d'aver trovato in questa città un così alto numero di persone che studiano uno strumento. Alle quali parole dell'ospite inatteso ma punto sconosciuto per il pungente spirito d'osservazione che lo distingueva, era successo fra gli astanti un attimo di perplessità. Significava l'osservazione una lode o un biasimo per Trieste? E poiché il silenzio minacciava di prolungarsi, uno dei presenti aveva risposto fra il serio e il faceto: «Bah, è uno sfogo anche quello!», e tutti avevano ridacchiato. La battuta era finita così.

Senonché l'altro giorno essa doveva improvvisamente risuscitarmi nella memoria, quando passando per una via della città alta, mi giunse per le imposte mal chiuse di una finestra al pianterreno un'aspra voce femminile che tentava l'aria di Liù dalla *Turandot*: "Signore, ascolta...". L'accompagnatore, non si capiva se per sostenere quel canto o per co-

---

³ Omessa la breve recensione all'opera *Faust* di Charles Gounod, rappresentata al Teatro «G. Verdi» di Trieste.

prirlo, scalpitava con affanno sulla tastiera, allorché un pezzo d'omac-  
cione, evidentemente un operaio, commentò forte tirando innanzi:  
«Sfòghite, sfòghite, te farà ben!». Morale del raccontino: varie sono le  
vie che portano alla musica, e taluna per nulla precedenti da una reale  
vocazione. Non il numero, ma solo la qualità di chi suona e studia può  
indicare lo stato di efficienza musicale di una popolazione.

Resta il fatto concreto che a Trieste il numero di coloro che studiano  
la musica è elevatissimo. Se al Conservatorio fosse abrogato il numero  
chiuso delle iscrizioni, i nuovi alunni vi affluirebbero a centinaia. Evi-  
dentemente la musica è diventata per tutti un complemento necessario  
dell'educazione. L'arte non ne deriverà per questo un vantaggio, ma ri-  
prenderà forse quella sua funzione mediatrice in seno alla società che  
aveva già esercitata nel Medioevo. L'insegnante è messo di fronte a un  
compito nuovo e più duro: iniziare lo scolaro anche se esso non possie-  
de delle particolari attitudini, accoglierlo come fa la scuola per svegliare  
e comporre in un'armonia più o meno completa le sue facoltà latenti  
che faranno del piccolo selvaggio una persona civile.

Ma qui cominciano i guai: lo scolaro, e più di lui i genitori, desidera-  
no che lo studio apporti insieme con l'utile il dilettevole, e convien dire  
che per loro conto hanno ragione. Quindi quasi tutti si scelgono per lo  
strumento il violino o il pianoforte, pochi, una volta superati gli studi  
necessari del pianoforte, si sentono spinti verso l'organo, e per cento  
scolari pianisti non riusciremmo a contrapporne uno di violoncello.  
Non parliamo del contrabbasso e degli strumenti a fiato; qui la situazio-  
ne si prospetta allarmante per l'avvenire, giacché se nessuno si sente di  
dedicarsi all'oboe, al corno, al fagotto, la nostra orchestra di domani non  
avrà l'indipendenza dell'organismo che vive delle proprie forze e dovrà  
ricorrere agli acconciamenti che ne compromettono la stabilità e alle  
volte anche il decoro.

Ricordate un film bellissimo, ricavato da un romanzo di [Ferenc]  
Molnár *I ragazzi della via Paal*? Giocano a far la guerra quei monelli, seri,  
disciplinati, come dei grandi. Ma nessuno vuol essere semplice soldato,  
tutti son colonnelli e generali, tranne quel macilento figlio di un arti-  
giano che non sa più che fare per ubbidire a tanti superiori. Qualche  
cosa di analogo sta succedendo nell'insegnamento musicale. Sorride a  
tutti l'idea di poter suonare, ma ben pochi sono quelli che non preferi-  
scono lo strumento atto a dominare, come il violino o il pianoforte, di  
fronte al fagotto o al contrabbasso, nati per servire. Difatti, quali sod-



disfazioni artistiche, quale appagamento alla propria ambizione può offrire un fagotto al paragone di un violino o del canto?

S'è visto però più volte un mediocre scolaro di violino passare allo studio di uno strumento a fiato e ottenere quindi degli ottimi risultati. Meglio allora essere un buon servitore che un cattivo padrone. Solo gli eletti della natura sentono il richiamo dello strumento al quale dedicheranno se stessi. Gli altri scelgono indifferentemente. Quei pochi giovani che si sono iscritti spontaneamente alla classe di uno strumento a fiato meriterebbero, se non danno risultati proprio negativi, un piccolo premio a ogni fine trimestre. Essi rappresentano la *condicio sine qua non*, per le orchestre di domani in cui lavoreranno oscuri ma alle volte esposti assai più del violino di spalla, a servizio dell'arte.

In questa branca dell'insegnamento la nostra città ha subito negli ultimi anni delle perdite molto dolorose, quelle del maestro Barazzetti primo cornista al Teatro Verdi e del maestro Alberto Montagna, direttore della banda comunale. Entrambi innamorati della loro professione, entrambi istruttori d'impareggiabile energia, essi rappresentavano l'insegnante in modo assai diverso da quello che siamo soliti incontrare in musicisti di più larga e più irrequieta attività, come il concertista che non può considerare l'insegnamento più di una sua attività marginale, o il musicista di profonda vita intellettuale che alla funzione di pedagogo non può dedicare che una parte modesta di se stesso. Instancabili maestri erano essi e ottenevano risultati inaspettati da scolari mediocri.

Tutti quelli che hanno esperienze d'insegnanti sanno quanto sia piacevole tirar su un ingegno promettente, come non ignorano la fatica e la pazienza necessarie a far progredire un alunno scarsamente dotato. Ciò non pertanto un insegnante sarà apprezzato molto di più presentando uno scolaro d'ingegno che non un mediocre. Questo è un segno dell'umana ingratitudine, ma è anche d'altra parte un atto giustificabile, perché scolaro o non scolaro, quando uno ascolta della musica, vuol essere esteticamente soddisfatto e al momento non può fare delle considerazioni discriminanti.

Esiste però una specie di legge beffarda creata dalla stessa psicologia umana per cui al maestro vengono riconosciuti e negati nello stesso tempo i meriti delle sue opere. Ciò vale specialmente per gli allievi ravvedutisi, per gli esecutori mancati, i quali a un certo punto hanno abbandonato lo strumento per dedicarsi a un'attività più conforme

alle loro attitudini. Ebbene, questi allievi di nessun conto che se mai non hanno potuto arrecare che danno e fastidio al loro insegnante, e vittime dello loro stessa ostinazione ne hanno subito i rimbrotti e lo scherno, questi tardi ravveduti conserveranno sempre un'immensa gratitudine per il loro maestro. Lo ricordano quando possono, ne frequentano i concerti, cercano si direbbe quasi di scusarsi d'averlo fatto dannare per tanto tempo. Non così l'ingegno arrivato: il suo maestro oramai egli lo discute, gli nega certe qualità, lo considera spesso un superato. È triste tutto questo. Ma il maestro vi si è ormai abituato. Forse, a vent'anni, anche lui ha parlato così. Ed è sereno perché sa di aver insegnato con amore.

#### IL CICLO DI FORTUNA DELLA SONATA

3 APRILE 1946

Al programma inaugurale della Società dei Concerti il pianista Carlo Zecchi e il violoncellista Gaspar Cassadò hanno eseguito tre Sonate: la prima [in fa maggiore, op. 5 n.1] e l'ultima delle cinque [in re maggiore, op. 102 n.2] di Beethoven e l'opera brahmsiana in fa maggiore [op. 99]. L'esclusione di un'opera d'autore moderno o contemporaneo non è stata neppure notata dall'uditorio, mentre non avrebbe mancato di suscitare dei commenti in un programma, a esempio, di musica sinfonica. È facile spiegarcene la causa. Gli è che il ciclo della sonata è già storicamente conchiuso, laddove l'arte sinfonica attuale ha ancora davanti a sé un vastissimo orizzonte, alla cui conquista i compositori si sono avventurati con la baldanza che viene dall'ardore e dall'ardire dell'impresa. Sicuramente la conquista più ampia è avvenuta nel campo orchestrale, per opera di Debussy, di Ravel, di Strawinsky, per non dire che dei maggiori.

Se la sonata possedesse ancora delle possibilità di evoluzione, è certo che questi tre grandi nomi comparirebbero con altrettanta frequenza in programmi come quello recente di Zecchi e Cassadò. Ma il destino della sonata, che ebbe in Beethoven il suo eroe, non può rinnovarsi. Questa constatazione, che molti storici hanno enunciata da lungo tempo, noi l'abbiamo rimeditata durante quel concerto di sonate per violoncello e

pianoforte. E abbiamo ripensato alla letteratura esistente per i due strumenti: una letteratura molto più ristretta di quella per il pianoforte solo o per il piano e violino, ma non meno tipica, in quanto, come vedremo, segna al margine del suo percorso le stesse tappe di fortuna raggiunte dalle opere pianistiche e violinistiche più famose. Ci sia consentito, una volta tanto, di fare un po' di storia.

Se chiediamo a un formalista la definizione della sonata, egli risponderà che essa è una composizione a più tempi, solitamente tre o quattro, legati insieme da una parentela tonale, oltre che da intrinseci vincoli musicali, e che solo il primo tempo ha una sua forma propria, chiamata per l'appunto "tempo di sonata". La definizione è però troppo ristretta, troppo spicciativa, per appagare chiunque abbia delle esperienze vive in questione. A parte il fatto che nel Seicento il significato della parola fu generico, non indicando altro che una composizione da suonarsi, la sonata drammatica o classica, come dir si voglia, venuta di poi, andò col tempo soggetta a delle modificazioni così profonde, che, a volerne stabilire uno schema, conviene per ciascuno esempio sollevare le eccezioni che sono poi tante, così frequenti e sempre suggerite da una così inderogabile necessità, da costituire piuttosto una nuova regola di volta in volta diversa.

Ciò vale per tutte le forme dello spirito destinate a evolversi, ma vale più decisamente ancora per la musica, che è l'arte più mutevole nel tempo. A confermarcelo, basta pensare alla musica greca o alla musica del Quattrocento fiammingo, davanti alla quale, confessiamolo pure, restiamo indifferenti, laddove il frammento di un'ode saffica, il frontone di un tempio, una poesia del dolce stil novo o un affresco di Giotto ci riempiono l'animo di commozione.

Nel Settecento, la sonata ci si presenta come un'espressione adolescente della musica, portati come siamo a considerare sempre l'arte un riflesso dei nostri sentimenti, delle nostre passioni, del nostro vivere attuale, anche se quest'arte è nata in condizioni molto diverse dalla nostra, in un tempo spiritualmente molto lontano dal nostro. L'adolescenza è peraltro la più dolce stagione della vita, quella che matura i fiori e i frutti di un'età più forte e manifestamente più ricca.

Il duo Zecchi - Cassadò ha ommesso nel suo programma Luigi Boccherini, cioè un musicista che come pochi ci fa gustare il candore adolescente della sonata settecentesca. Come risaputo, il Boccherini arreca un contributo suo proprio molto considerevole alle forme nuove forme strumen-

tali, dividendo in ciò gli onori con il Platti, il Galuppi, il Sammartini<sup>4</sup>, per non citare che i maggiori, in Italia, e con gli Stamitz, Saverio Richter, Filippo Emanuele Bach<sup>5</sup> e infine il grande Haydn, nei paesi tedeschi.

La fertilità dell'estro di Boccherini, tradottosi nei quartetti e nei quintetti nella misura più piena, è però anche sensibile nella ventina di sonate per il violoncello e il pianoforte, che di lui finora conosciamo. Violoncellista insigne egli stesso, gli fu compito facile trattarvi lo strumento con virtuosità, superando anche in questo il Bononcini e l'Ariosti, che con lui furono i maggiori violoncellisti-compositori del tempo. Che codesto arricchimento della tecnica obbedisca sempre a una necessità musicale, non oseremo affermarlo. Talvolta la bravura diventa fine a se stessa. Il violoncello, naturale trasformazione della viola da gamba, che ha sortito una voce virile, nel Settecento è spesso trattato alla stregua dei cantanti evirati; egli perde il suono largo e robusto della tessitura media e grave per ricamare la frase sul capotasto, civettando col violino, al quale par voler dire: «Vedi un po' che non so fare come te». Ma come si alza invece affettuosa la frase di un cantabile, e quanta nobiltà, quanto ardore dolente non sentiamo fremere in quei *larghi*, dove l'istrumento canta naturalmente.

Nella letteratura della sonata, il complesso di violoncello e pianoforte sarà destinato a rappresentare della musica l'aspetto meditativo, patetico, virilmente accorato. Perché ciò si avveri, è necessario che i tempi siano diventati maturi. Tale pensosa capacità di affetti trova la sua adeguata espressione in Beethoven, massimamente nell'opera 102, e in pietre miliari di questa letteratura, come la *Sonata a Kreutzer* [per il violino e piano] o l'*Appassionata* [pianistica]. Dopo Beethoven la sonata per violoncello e pianoforte ritrova il nerbo, la concisione, l'intimità affettiva nelle due opere di Brahms, la cui struttura aderente per molti aspetti a quella delle due ultime sonate beethoveniane, svela però all'orecchio esperto una più minuta elaborazione del particolare, un intento segreto, che alle volte è quasi preoccupazione, di svolgere il filo emotivo intorno ai gruppi tematici. Ciò è un segno dell'anima autunnale, o diciamo pure, del tardo romanticismo dell'autore, al quale la visione

---

4 Giovanni Benedetto Platti (1697-1763); Baldassare Galuppi (1706-1785); Giovanni Battista Sammartini (1700 o 1701-1775).

5 Johann Wenzel Anton Stamitz (1717-1757), padre di Carl (1745-1801) e Anton (1750 o 1754-1798 o 1809), anch'essi compositori; Franz Xaver Richter (1709-1789); Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788).

del mondo si presenta non più come in Beethoven, illuminata dal sole meridiano, bensì immersa in una luce declinante, dove le ombre allungandosi acquistano il loro stacco profondo, preannunciando la notte. È il momento accorato di *ruit hora*, che in Brahms ritorna spesso senza però riuscire a insinuargli in cuore una tristezza definitiva. Sempre egli ritrova la via di liberazione con uno di quei suoi scrolli subitanei del ritmo, o nella modulazione cruda che rompe l'indugio, o nello spiegarsi del contrappunto che tempera tutte le malinconie.

Dopo Brahms la sonata decade, e decadono le forme che a lei si ispirano: il concerto, la sinfonia. Siamo prossimi al tramonto dell'Ottocento, e la musica, sotto la pressione della melodia infinita, precipita in forme meglio convenienti al suo respiro mutevole. La costruzione a gruppi tematici contrapposti, già fortemente scossa dal romanticismo, perde la sua autorità. Un tema suscettibile di varie trasformazioni assume il predominio, ripresentandosi a ogni tempo [di sonata]. Di questa forma monotematica, Cesar Franck ci ha lasciato un capolavoro nella sonata per violino e pianoforte. Tale ostinato apparire di un tema fondamentale, cui vengono sottomessi e non più contrapposti degli altri motivi minori, è il segno di un individualismo raffinatissimo che però soffre per la rarefazione dell'atmosfera in cui deve respirare.

La sonata decadente ricorda nel suo svolgimento il romanzo psicologico, dove vari motivi concorrono tutti all'illuminazione d'un personaggio o d'un fatto principale. Ciò non pertanto in altri paesi estranei alla tradizione romantico-tedesca prosperano ancora in questo periodo delle opere vitali, intonate a una vita del sentimento più semplice, attaccata alle vicende del paesaggio e della sua gente. Al primo posto è Edvard Grieg, con le sue tre freschissime sonate per violino e pianoforte e con la sonata in la minore per il violoncello. Anche lui è però un'anima autunnale. Ma dopo Grieg si piomba nell'inverno. Fredda notte senza stelle è nella sonata col violoncello di Debussy; gelo e nebbie nella sonata di Arthur Honegger e degli altri autori che hanno scritto fra una guerra e l'altra. Gli spiriti delicati si ritraggono rabbrivendo. Ma i forti tendono l'orecchio a quel silenzio, ascoltano se nella notte non si alzi il canto dell'usignolo.