



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

SEDE AMMINISTRATIVA: **Università degli Studi di Padova**

**Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica**

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN  
**Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo**  
CICLO XXV

**RELAZIONI TRA IMPROVVISAZIONE E MUSICA SCRITTA**  
**DALLO STILE GALANTE ALLE SOGLIE DELL'ALEA**

**DIRETTORE DELLA SCUOLA:** Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

**SUPERVISORE:** Ch.mo Prof. Antonio Lovato

**DOTTORANDO:** Nildo Sanvido



A Giovanni Morelli, in memoria



# INDICE

|   |      |
|---|------|
| INTRODUZIONE.....                                       | p. 7 |
| I. TESTIMONIANZE DEI SECOLI XVIII - XX.....             | 13   |
| 1. <i>Carl Philipp Emanuel Bach</i> .....               | 13   |
| 2. <i>L'Ottocento europeo</i> .....                     | 18   |
| 3. <i>Parigi</i> .....                                  | 28   |
| 4. <i>Il pianoforte</i> .....                           | 38   |
| 5. <i>I nuovi linguaggi</i> .....                       | 41   |
| II. LA CADENZA.....                                     | 49   |
| 1. <i>La cadenza armonica</i> .....                     | 49   |
| 1.1 <i>Esempi</i> .....                                 | 58   |
| 1.2 <i>Osservazioni</i> .....                           | 65   |
| 2. <i>La cadenza improvvisata</i> .....                 | 66   |
| 2.1 <i>La cadenza improvvisata secondo Türk</i> .....   | 68   |
| 2.2 <i>Esempi</i> .....                                 | 71   |
| 3. <i>La quasi cadenza</i> .....                        | 86   |
| 4. <i>La cadenza nel concerto</i> .....                 | 90   |
| 4.1 <i>Esempi</i> .....                                 | 91   |
| 4.2 <i>Osservazioni</i> .....                           | 117  |
| III. DAL PRELUDIARE AL PRELUDIO.....                    | 123  |
| 1. <i>Testimonianze</i> .....                           | 123  |
| 2. <i>Teoria</i> .....                                  | 126  |
| 3. <i>L'arpeggio</i> .....                              | 129  |
| 4. <i>Nella pratica</i> .....                           | 136  |
| 5. <i>Dal preludio allo studio</i> .....                | 141  |
| 6. <i>Dal preludio alla sinfonia</i> .....              | 145  |
| IV. LE IMPROVVISAZIONI REGISTRATE DI RAPHAËL FUMET..... | 149  |
| 1. <i>Cinque improvvisazioni di Raphaël Fumet</i> ..... | 150  |
| 2. <i>Le tracce audio</i> .....                         | 152  |

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| 2.1 <i>Traccia 1</i> .....   | 154 |
| 2.2 <i>Traccia 2</i> .....   | 158 |
| 2.3 <i>Traccia 3</i> .....   | 159 |
| 2.4 <i>Traccia 4</i> .....   | 162 |
| 2.5 <i>Traccia 5</i> .....   | 164 |
| 3. <i>Osservazioni</i> ..... | 166 |
| <br>                         |     |
| CONCLUSIONI.....             | 169 |
| <br>                         |     |
| BIBLIOGRAFIA .....           | 173 |

## INTRODUZIONE

Per lungo tempo il compositore, cioè colui che ha la forza di generare la musica *ex nihilo*, ha esercitato il suo potere espressivo attraverso due modalità: la forma scritta e la forma improvvisata. Le due procedure richiedono specifiche conoscenze tecniche, ma soprattutto presuppongono la realizzazione del fatto musicale, quello *sub specie sonora*, con processi e tempi di realizzazione differenti. Nel primo caso, una coesistenza finalizzata di segni, precipitati su un foglio di carta, rende tangibile il discorso musicale ad uno stadio iniziale, presupponendo poi un lettore-esecutore-interprete in grado di trasportare quei segni nella dimensione dell'ascolto possibile. Nell'improvvisazione, invece, si taglia drasticamente un passaggio, avvicinando direttamente, fino a farli coincidere, il momento dell'ideazione-germinazione con quello dell'ascolto, attraverso la mediazione di uno strumento predisposto alla realizzazione di suoni.

L'improvvisazione musicale gode, anche in Italia, di un interesse crescente da parte della musicologia e della didattica musicale, indirizzato non solo verso le esperienze relative alla musica afro-americana e delle tradizioni non occidentali, ma anche a quelle che riguardano la musica eurocolta. Tra i contributi comparsi in Italia, quello che, in modo esteso e approfondito, ha analizzato la questione su basi scientificamente solide è stato prodotto da Vincenzo Caporaletti, il quale tende a costruire «formalizzazioni teoriche» ponendosi alla ricerca della «nozione di improvvisazione» attraverso una larghissima bibliografia, che ingloba studi a partire dalla matrice antropologica fino alla psicologia cognitiva<sup>1</sup>. Caporaletti entra nel tema sezionando le diverse tipologie dell'atto musicale improvvisato e ponendo una questione di fondamentale pertinenza, incerto «se si ha ragione di utilizzare questo concetto per manifestazioni cui probabilmente non pertiene»<sup>2</sup>.

Scansionando il fenomeno, egli assume il termine *improvvisazione* per significare una delle possibilità che costituiscono globalmente i «processi improvvisativi», facendone risalire la nascita tra Medioevo e Rinascimento, periodo in cui

nella consapevolezza culturale occidentale si forma il concetto di «*composizione*», strettamente legato al processo di maturazione strutturale, teorica e formale, del fondamentale *medium* attraverso cui la musica si è prodotta e comunicata in Occidente: la notazione musicale<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> VINCENZO CAPORALETTI, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. VII, 4.

<sup>2</sup> Ivi, p. 5.

<sup>3</sup> Ivi, p. 8.

Al di là della questione teorica, riteniamo che il rapporto improvvisazione-composizione non sia stato e non sia a senso unico, ovvero che l'improvvisazione non sia una pratica musicale univocamente al seguito della pagina scritta, ma che, in un'ottica di scambi e relazioni, contenga *in primis* la possibilità offerta dall'atto istantaneo di sfuggire ai modelli e, per questo motivo, essa abbia offerto alla *composizione* aperture immaginative e imposto soluzioni a problematiche inerenti la notazione. Consapevoli della mancanza di studi che scendano sistematicamente nello scorrere dei fatti musicali alla ricerca del peso reale dell'improvvisazione e che riflettano sulla sua influenza nella storia della musica colta occidentale, osservando i rapporti con la composizione scritta si intende intraprendere un cammino di ricerca, circoscritto alla musica strumentale. L'obiettivo è di porre in luce le tracce che testimoniano la continuità e la sedimentazione dei processi improvvisativi nella musica scritta, lungo un periodo storico che dalla fine del XVIII secolo arriva alla metà del XX. L'improvvisazione musicale è un prodotto artistico irripetibile, destinato a sparire istantaneamente ed a ricomporsi solamente nella memoria, almeno fino ad all'avvento della registrazione. Poiché con l'improvvisazione viene a mancare il prodotto finito sul quale esercitare la nostra analisi, dobbiamo muovere da ciò che resta: le ombre, i graffiti, i lacerti e le testimonianze storiche depositate, nel tentativo di riportare da una vasta memoria anche solo l'eco di musiche scomparse.

Diverso e ampio è il materiale del quale ci siamo serviti per compiere le nostre ricerche, qui suddiviso in più livelli. Il punto di partenza comprende studi, saggi e contributi inerenti gli aspetti generali dell'improvvisazione, testimonianze dirette di pratiche improvvisative e metodi per l'apprendimento dell'improvvisazione. Segue una vasta serie di composizioni nelle quali sono stati individuati, scorporati e analizzati tutti gli elementi della dimensione improvvisativa che sono confluiti nella composizione scritta.

L'attività compositiva nell'istante presuppone una vasta preparazione globale e un lungo *training* sullo strumento, che si sostanziano nella costruzione di brani formalmente presenti nella letteratura scritta. Dalla lettura dei metodi creati per l'apprendimento delle conoscenze teoriche e delle abilità tecnico-pratiche si può comprendere se l'improvvisatore, oltre ad esercitare liberamente la pratica della "decorazione" attraverso l'uso degli abbellimenti, abbia compiuto un originale atto creativo con scelte autonome che non escludano il ricorso a settori, strumenti formali, strutture e procedure oscillanti tra memoria e sperimentazione, realizzando una raffinata ricerca tra dimensione cognitiva ed emotiva. Nei metodi, naturalmente, è la musica scritta che funge da esempio, da modello: lo si comprende molto bene analizzando l'esperienza parallela dei poeti improvvisatori, perché la formazione avviene sempre attraverso la lettura e l'assimilazione della produzione scritta o a stampa. Alla fine, l'analisi e la realizzazione sullo strumento di imitazioni favorisce, dal punto



di vista pedagogico, la lenta metabolizzazione di un linguaggio che potrà svilupparsi ulteriormente e potrà essere utilizzato per ogni necessità.

La riflessione si soffermerà, in particolare, sulla forma della cadenza nel concerto per solista e orchestra: traccia di quello spazio nel quale, spesso, il compositore / improvvisatore ricomponeva la propria identità. Se ancora alla fine del '700 la cadenza era improvvisata, gradatamente i compositori hanno scelto la via della cadenza scritta, garantendo l'unità strutturale all'interno del concerto, ma contribuendo a rendere l'improvvisazione uno dei *topoi* più sfruttati nei concerti pubblici. Diradandosi, così, la figura del compositore / improvvisatore e creandosi la necessità di fornire cadenze anche per strumenti diversi, quest'arte è divenuta l'emblema della nostalgia per una libertà perduta, ben oltre la fine del XIX secolo. Pertanto, una raccolta di cadenze, che abbracci l'intero arco temporale oggetto di questa ricerca, non rappresenta solo lo specchio di un'evoluzione formale o tecnica, ma diviene testimonianza dello sguardo continuo verso una libertà originaria, realizzata attraverso uno sviluppo tecnico-strumentale che, finendo per essere composto a tavolino, diventa solo mimesi di una estemporaneità sempre più lontana.

Tuttavia, per delineare e rendere evidente un orizzonte sufficientemente ampio, in questo studio sono raccolti anche brani contenenti elementi di indeterminazione, come gli «ad libitum» e gli «ossia», e una vasta serie di composizioni che già nel titolo (*Improvvisazione, Preludio, Fantasia, Capriccio, Studio*) rivelano una stretta parentela con la dimensione estemporanea. Il prodotto dell'improvvisazione, infatti, a causa della sua specifica natura, può comparire nella scrittura convenzionale come area che impone grafie, segni e soluzioni particolari, frutto di una sofferta semiosi necessaria per raccogliere o strappare con l'inchiostro tutto ciò che in quello stesso momento è dato di ascoltare. Poiché nell'atto di materializzazione la libertà attribuita all'improvvisazione può risultare eccedente rispetto a una codificazione scritta, è necessario, quindi, uno scatto al di fuori dalla *routine* che collide con un'ottica sostanzialmente «soggetta alla battuta».

Ad un certo punto del percorso le composizioni estemporanee sono state strappate all'oblio per essere registrate e inchiodate ad una superficie con diritto di replica. Da quel momento, ovviamente, la storia dell'improvvisazione assorbe in sé, non senza fatica, l'inaspettato paradosso dell'estemporaneo ugualmente ripetibile. Quelle registrazioni, però, permettono di unire una serie di punti, di ricostruire anche a ritroso delle linee dalle quali sia possibile ipotizzare quella musica che oggi ci appare come spettro, eco limitatamente percettibile di un mondo lontano. Per questa ragione, l'analisi è stata estesa anche a una serie di reperti audio e registrazioni storiche.

Se nei salotti di fine '800 sussisteva ancora l'arte intermittente di *phantasieren* o di *präcludieren*, nelle chiese, specialmente in Francia, in Austria ed in Germania, complice l'esigenza liturgica, fioriva e si alimentava una pratica improvvisativa curata ad altissimo livello e non sempre

limitata a garantire la sopravvivenza a linguaggi obsoleti. Nel Conservatorio parigino in «anni di densità intellettuale, per un concorso di circostanze pròvvide, assolutamente unica» i corsi di organo, in realtà, erano corsi di organo-composizione-improvvisazione, ideati per un solido musicista in grado di muoversi dentro e fuori della chiesa<sup>4</sup>. È sufficiente uno sguardo agli allievi di César Franck per incontrare un'impressionante catena di compositori / organisti / improvvisatori; una catena che scavalca il passaggio di secolo, fatta di personaggi resi curiosi di ogni possibilità linguistica, attivi sperimentatori sui grandi organi Cavaillé-Coll o sui più modesti *harmonium*, per spingere la musica sino alle nostre attuali spiagge. Il ruolo di molti di questi compositori si espleta nella realizzazione di partiture caricate ulteriormente di indicazioni perché dell'*ursprünglichen Willen* nulla vada perduto, nulla sfugga all'interprete.

Per altri, invece, la stampa non rappresenta la soluzione più sicura, non esercita una garanzia rispetto a rapide illuminazioni: a volte è impossibile, bisogna attendere. Allora il desiderio di provare, di trasportare nel territorio del canto nuovi macchinari e sorprendenti agglomerati metallici elettrificati, si accompagna all'armonia di sempre ma con *upgrade* giornalieri: così “la fine del pianoforte” finisce per convivere con nuovi pianoforti. Il desiderio di inventare raccolte di suoni fatte musiche, di usare il potere del gesto, di sorprendere attraverso una febbrile corporeità non si nasconde nemmeno sotto forti profili teorici presentati come immanenti. Appare una storia di elementi minuscoli che sfugge ai racconti delle grandi linee a volte frettolose; una storia che si raccoglie in sciami di moti d'energia, generando orizzonti mobili: in questi si raccolgono storie a raggio ristretto, non per povertà di contenuto, ma per la forza del frammento, per l'originalità del racconto che richiede l'attenzione nel breve tratto, nel minuscolo, nel foglio sgualcito di una gazzetta. Ora la vita della musica si può declinare anche negli angoli delle strade (Ives) e per questa nuova polifonia il nostro compositore / improvvisatore si serve ancora di nuovi ed antichi strumenti (Varese).

L'attività domestica dei pionieri si con-fonde con quella di chi può farsi ascoltare dalle folle, ma per ogni gesto improvvisativo si parte sempre da una carica esplosiva interna, una detonazione che può innescarsi anche semplicemente da micce nominabili come Tema, Santissimo Sacramento o utopia vertiginosa. Quando l'Europa, proprio a Parigi, riceve con curiosità musicisti da mondi esotici e lontani, è anche il tempo in cui l'attività di musicisti europei, partiti per terre incontaminate, inizia a ritornare alla fonte come ad uno specchio disvelato lentamente. Una cultura esportata con tutta la sua granitica certezza ritorna come eco alla base; però, ritorna dal viaggio con le etichette addosso di multiformi contaminazioni e con quella decomposizione apparente con cui tutti cominceranno a fare i conti: il rapporto Schönberg-Cage potrebbe essere riassuntivo, una foto-

---

<sup>4</sup> MARIO BORTOLOTTI, *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Milano, Adelphi, 1992, Milano, Adelphi, 1992, p. 11.

ricordo ingiallita appesa al muro. Si rimescolano le carte, si scopre che oltre c'è un nuovo mondo ed il "nostro" subisce un indebolimento: dai percorsi ad angolo si procede anche con lo scrigno di un'aleatorietà disvelata.



# I

## TESTIMONIANZE DEI SECOLI XVIII-XX

Le esperienze sono trasmesse da un uomo ad un altro. Già Abele lo seppe. E ora noi lo sappiamo. Ma dove è situato il ponte: al termine della strada o solo al termine del nostro campo visivo? Non ci sono altro che ponti, o non c'è alcun ponte perché non c'è abisso da varcare?

*Charles Ives*<sup>5</sup>

Questa rassegna iniziale potrà sembrare schematica, perché limitata ad alcuni nomi e a qualche esempio; ma l'intento non è di raccogliere il tutto, o quanto più possibile, bensì di indicare un cammino che, giungendo ad oltrepassare la soglia del XX secolo, permetta di verificare la validità di una precisa convinzione: l'improvvisazione, nonostante la crisi intervenuta durante la seconda metà del XIX secolo probabilmente a causa di una crescente fede nella partitura intesa come prodotto concluso, ha continuato ad esistere attraverso una pratica domestica (spesso sul pianoforte), tramite l'utilizzazione in ambito didattico e durante i riti religiosi cristiani (all'organo). Premesso che le testimonianze sono in principio già delle interpretazioni, si è prestata la dovuta attenzione a quei frammenti di storia che fanno emergere maggiormente fatti musicali non generici, ma possibilmente aderenti alla vicenda personale di musicisti attivi che, con le loro scelte, hanno indicato la possibilità di nuovi processi creativi. Perciò ci siamo posti sulle tracce dell'*enthousiasmòs* personale, di quella necessità interiore destinata a dare forma ad ulteriori percorsi, di una improvvisazione usata per portare alla luce idee, frammenti o soluzioni spesso destinate a essere raccolte in quei prodotti, comunque incompleti, chiamati partiture. Dall'osservazione di queste esperienze sarà possibile, successivamente, estrapolare elementi utili alla conferma della continua presenza dell'improvvisazione nell'arco temporale oggetto della presente ricerca.

### 1. *Carl Philipp Emanuel Bach*

Si potrebbe iniziare la rassegna ponendo all'orizzonte una figura simbolo, una figura di *performer* capace di riassumere in maniera precisa il musicista improvvisatore-compositore, ovvero quell'identità già delineata dall'acutezza e dall'ironia di Adriano Banchieri che, nelle *Conclusioni nel suono dell'organo* (1609), specifica quali sono i cardini che sostengono l'immagine di un

---

<sup>5</sup> CHARLES E. IVES, *Prima della sonata*, a cura di Aloma Bardi, Venezia, Marsilio, 1997, p. 170.

musicista autenticamente *global*, un professionista in grado di inventare (improvvisare), scrivere e leggere musiche di forme diverse.

Alla fantasia ricercasi cognitione delle modulazioni, con gli suoi termini assignati, cognitione di contrapunto; modo di fugare in quinta e quarta, e per ultimo vedere composizioni assai per fare (oltre il genio, che si ricerca) buona intelligenza<sup>6</sup>.

Il compositore e teorico bolognese ammette che la capacità d'invenzione scaturisce attraverso l'assimilazione di composizioni scritte, siano esse di natura libera o strutturata, e ci offre una prospettiva pedagogica che rimarrà granitica fino ad oggi: l'asse «fantasia-spartiture» rimane al centro di una ricerca che supera i mutamenti del tempo, riconducendo costantemente una tecnica specifica alla radice della creazione musicale.

Molti organisti al giorno d'oggi riescono eccellenti nel concerto, ma vinti da tale vanagloria di essere sicuri in concerto, non curano più d'affaticarsi in fantasia e spartiture, le quali sono quelle che hanno immortalato diversi valent'huomini, sì che senz'altro fra poco tempo vi saranno dui classe di suonatori, parte organisti, cioè quelli che praticheranno le buone spartiture e fantasie, e altri bassisti, che vinti da cotale infingardaggine si contenteranno suonare semplicemente il basso del restante, poi *tamquam asinus ad lira*<sup>7</sup>.

La figura ideale del musicista delineata dal Banchieri rimarrà immutata anche in seguito, fino alla seconda metà del XVIII secolo, punto di partenza della nostra ricerca. Inalterata, infatti, rimarrà la sostanza della pratica musicale e del suo apprendimento / attivazione attraverso il motore improvvisazione-composizione: ne abbiamo una chiara conferma entrando nel sofisticato mondo di Carl Philipp Emanuel Bach.

One calls a fantasia free if it is unmeasured and modulates through more keys than would be customary in other pieces that are composed in metre or improvised. A knowledge of the total compass of composition rules is required for these latter pieces; for the former one merely needs a thorough knowledge of harmony and of some rules of construction. Both demand natural abilities-most particularly fantasias. It is possible that one pass scrutiny while still being poor at improvisation. By contrast, however, I believe that one can predict with assurance a good future in composition for anyone with a good head for improvisation, if he does not begin too late and if he writes prolifically<sup>8</sup>.

In Bach la fantasia è appaiata all'aggettivo *frey* o *free*, quasi a dilatare un principio, a sottolineare che il lampo di *enthousiamòs* è l'affermazione di una libertà individuale da schemi, da regole, da percorsi precostituiti e abituali. Nello stesso periodo, l'interpretazione di questo *tòpos*

---

<sup>6</sup> ADRIANO BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Heredi di Giovanni Rossi, 1609 (rist. anast., Bologna, Forni, 1968), p. 24: «Decima conclusione dilucidata. Quattro maniere con le quali viene praticato il suono dell'organo. Fantasia, intavolatura, spartitura e basso».

<sup>7</sup> Ivi, pp. 24-25.

<sup>8</sup> Cfr. LETA E. MILLER, C. P. E. *Bach and Friedrich Ludwig Dülon: composition and improvisation in late 18th-century Germany*, «Early Music», 23/1, 1995, pp. 65, 72, che riprende il testo da CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 voll., Berlino, Christian Friedrich Henning, 1753-1762 (facs., Kassel etc., Bärenreiter, 1994), II, pp. 325-326.

trovava in Voltaire e nel suo *Dictionnaire philosophique* (1764) un apparente equilibrio tra razionale e irrazionale.

La chose la plus rare est de joindre la raison avec l'enthousiasme [...] L'enthousiasme raisonnable est le partage des grands poètes<sup>9</sup>.

In realtà, il contrasto tra chi rivalutava l'origine inconsapevole della fantasia e i fautori degli «studi inimici dell'immaginazione» era destinato a continuare nelle discussioni sollevate nell'ambito delle arti dal confronto tra diverse concezioni<sup>10</sup>. Fu Friedrich Schelling in *Über das Verhältnis* (1807) a ripensare le ragioni della questione, riuscendo con sottile precisione a richiamare la necessità dell'unione tra «conscio» ed «inconscio» per offrire una corretta interpretazione all'origine dell'opera artistica.

Già da molto tempo si è compreso che nell'arte non tutto viene compiuto consapevolmente, che una forza inconscia deve unirsi all'attività cosciente e che proprio la perfetta unificazione e reciproca compenetrazione di questi due elementi produce il risultato supremo dell'arte. Le opere a cui manca questa impronta della scienza inconscia si riconoscono per la palpabile assenza di una vita autonoma e indipendente da colui che la produce, mentre, al contrario, laddove opera questa scienza, l'arte conferisce alla sua opera, accanto alla suprema chiarezza dell'intelligenza, anche quella realtà imperscrutabile in virtù della quale sembra simile a un'opera della natura<sup>11</sup>.

Ora, la metafora impiegata per definire la fantasia sarà quella variegata e aperta dell'*English garden*; quella che Carl Czerny utilizzerà nel suo *Systematische Anleitung* per definire la forma della *Free Fantasia*.

So ist die gelungene Fantasie ein schooner englischer Garten, anscheinend regellos, aber voll überraschender Abwechslung, und verständing, sinnvoll und planmässig ausgeführt<sup>12</sup>.

Va osservato che il genere *picturesque* sviluppava una singolare relazione dialettica tra naturale ed artificiale nella progettazione dei giardini: concatenazione geometrica e ambiguità perimetrale, coltivato e selvaggio, privato e pubblico, luce e ombra. Questa chiave descrittiva, tendente a far coincidere elementi costruttivi di natura opposta, trova la sua concettualizzazione nell'*Essay on the Picturesque* (1790) di Uvedale Price e, pur applicata a «the beautiful in visible object», risulta decisiva anche per la musica del tempo.

In its dialectical engagement with the natural and artificial, and its predilection for irregularity, unruly freedom and ambiguous borders, the picturesque was, and is, an important tool for the

<sup>9</sup> FRANÇOIS-MARIE AROUET (VOLTAIRE), *Dictionnaire philosophique*, Parigi, Garnier, 1961, p. 182.

<sup>10</sup> Cfr. SAVERIO BETTINELLI, *Dell'entusiasmo delle belle arti*, in in WALTER BINNI, *Preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1985, p. p. 57, discusso in RAUL BRUNI, *Il divino entusiasmo del poeta. Ricerche sulla storia di un tòpos*, Tesi di dottorato, Università di Padova, 2008, p. 137.

<sup>11</sup> FRIEDRICH W.J. SCHELLING, *Le arti figurative e la natura*, a cura di Tonino Griffero, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2003, p. 39.

<sup>12</sup> CARL CZERNY, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, Wien, Diabelli und Comp., 1829, p. 3.

conceptualisation of contemporary instrumental music, and especially that period's most ambiguous genre, the free fantasia. Indeed, the forgotten category of the musical picturesque allows for a reevaluation of the disordered and (apparently) irrational and offers a new way of looking at-and listening to the complexities of the fantastical in late eighteenth-and early nineteenth-century music<sup>13</sup>.

La dialettica tra razionale e fantastico, infatti, è fondamentale nell'opera di Carl Philipp Emanuel Bach che, con la sua produzione per strumenti a tastiera e con la sua opera teorica, costituì un punto di riferimento ben oltre l'inizio del XIX secolo, influenzando e formando molti musicisti<sup>14</sup>. Le qualità di Bach sono descritte in *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1806) dal poeta e organista Friedrich Daniel Schubart, dal quale, attraverso una serie di rimandi al mondo della pittura e della poesia, comprendiamo quale fosse il carattere del nuovo mondo spirituale e, soprattutto, quale la necessità di possedere adeguati strumenti linguistici e di pensiero per descrivere una musica nuova.

So reich an Erfindungen, so unerschöpflich in neuen Modulationen, so harmonisch voll ist keiner wie dieser. Was Raphael als Mahler, und Klopstock als Dichter- das ist so ungefähr Bach als Harmoniker und Tonsetzer. Was man an seinen Stücken tadelt, ist eigensinniger Notensatz, wo er z. B. den mittlern Fingern immer eine eigene Sphäre gibt; und Unbeugsamkeit gegen den Modegeschmack [...] Alles Tändeln auf dem Clavicorde, alles süßliche geistentnervende Wesen, alles Berlockengeklingel der heutigen Tonmeister ist seinem Riesengeiste ein Greuel. Er bleibt trotz der Mode, was er ist-Bach!<sup>15</sup>

Per chiarire la questione appare rilevante la testimonianza di Charles Burney che, nel 1773, visitò il compositore tedesco nella sua casa ad Amburgo e lo ascoltò suonare sui vari strumenti a tastiera: clavicordo, clavicembalo, forte-piano e organo in diverse chiese della città<sup>16</sup>. Il racconto presenta un quadro della vita musicale nel nord Europa e, dalla sua particolare angolatura, riesce a comporre un paesaggio musicale colto nelle sue molteplici sfaccettature. Infatti, nei colloqui Bach palesa le mutazioni in atto all'interno del linguaggio musicale di metà secolo XVIII, determinate dal lento abbandono del contappunto severo, relegato nell'alveo dello «stile da chiesa» a favore delle tendenze che preferiscono «un linguaggio musicale più piacevole, più leggero, basato sull'omioritmia»<sup>17</sup>.

Spoke irreverently of canons, which, he said, were dry and adespicable pieces of pedantry, that any one might compose, who would sacrifice his time to them<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> Cfr. ANNETTE RICHARDS, *The Free Fantasia And the Musical Picturesque*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 6.

<sup>14</sup> Cfr. CHARLES BURNEY, *The present state of music in Germany, The Netherlands, and United Provinces*, 2 voll., London, T. Becket, 1775, II, p. 254: «I would rest his reputation, so much as on his productions for his own instruments, the clavichord, and *piano forte*, in which he stands unrivalled».

<sup>15</sup> FRIEDRICH D. SCHUBART, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Vienna, J.V. Degen, 1806, pp. 178-179.

<sup>16</sup> BURNEY, *The present state of music*, II, p. 252.

<sup>17</sup> Cfr. DIETHER DE LA MOTTE, *Il Contrappunto: un libro da leggere e da studiare*, ed. it. a cura di Loris Azzaroni, Milano, Ricordi, 1991, p. 325.

<sup>18</sup> BURNEY, *The present state of music*, II, p. 252.



Qualche anno più tardi questa trasformazione sarà colta anche da Jean Jacques Rousseau che, nel *Dictionnaire de musique* (1768), sancisce il mutamento culturale in atto, sostenendo che «les fugues, en général, rendent la musique plus bruyante qu'agréable».<sup>19</sup>

Dal punto di vista dell'utilizzo degli strumenti a tastiera, Carl Philipp Emanuel Bach preferiva esercitare la propria arte in area domestica, utilizzando ancora il vecchio clavicordo costruito dal Silbermann, il cui suono esile, però, non poteva competere con le nuove tastiere più adatte alle esigenze acustiche delle ampie sale da concerto<sup>20</sup>. Burney, tuttavia, rimase impressionato dalla singolarità delle esecuzioni, al punto da affermare che erano «more difficult to *express*, than to *execute*»<sup>21</sup>, e le difese dalle accuse di essere «fantastical» e «far-fetched», riconoscendo al figlio di Johann Sebastian Bach la sua unicità.

He has ever disdained imitation, he must have derived from nature alone, those fine feelings, that variety of new ideas, and selection of passages, which are so manifest in his compositions<sup>22</sup>.

La fantasia, dunque, è il territorio dell'incognito, il luogo interiore remoto ed oscuro dal quale l'improvvisatore trae il motivo del proprio gesto, ma è anche forma e contenitore dell'imprevedibile musicale. Se anche presentasse elementi di regolarità individuabili, sarebbe impossibile realizzarla *sub specie scripta*, come decreta Rousseau.

Pièce de musique instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du *Caprice* à la *Fantaisie*, que le *Caprice* est un recueil d'idées singulières et disparates que rassemble une imagination échauffée et qu'on peut même composer a loisir; au lieu que la *Fantaisie* peut être une pièce très-régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant [...] Il fuit de-là qu'un *Caprice* peut fort bien s'écrire, mais jamais une *Fantaisie*; car si-tôt qu'elle est écrite ou répétée, ça n'est plus une *Fantaisie*, c'est une pièce ordinaire<sup>23</sup>.

Se una fantasia non può essere mai scritta, la tentazione di provarci anche solo parzialmente è comunque forte. Così, durante la visita a Berlino, Charles Burney indugia puntigliosamente su un'invenzione che segna solo l'inizio di un tentativo di trascrizione.

Royal Society of London, in a paper written by the late rev. Mr. Creed, and send to the president, 1747, under the following title: *A demonstration of the possibility of making a machine that shall write extempore voluntaries, or other pieces of music, as fast as any master shall be able to play them, upon an organ, harpsichord, & c. and that in a character more natural and intelligible, and more expressive of the varieties those instruments are capable of exhibiting, than the character now in use.* This paper was published the same year in *The Philosophical Transactions*, N° 183, and, afterwards, in *Martin's Abridgment*, vol x. P.266; and the author's idea always appeared to me so

---

<sup>19</sup> JEAN JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768 (rist. anast., Genève, Minkoff, 1998), p. 225.

<sup>20</sup> Cfr. BURNEY, *The present state of music*, II, London, p. 254: «I would rest his reputation, so much as on his productions for his own instruments, the clavichord, and *piano forte*, in which he stands unrivalled».

<sup>21</sup> Ivi, p. 267.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 263-264.

<sup>23</sup> ROUSSEAU, *Dictionnaire*, p. 218.

seasible, that I have long wondered at its not having been executed by some ingenious English mechanic. The first mention that I can find to have been made at Berlin, of such a contrivance, was in 1752, in a printed *Weekly Account of the most remarkable Discoveries in nature and Science*. In 1753 an ample description of such a machine appeared in the same weekly publication[...]and concludes with advantages to music and musicians, is the *particular invention, besondere Erfindung*, of M. Unger<sup>24</sup>.

Non serve soffermarsi sulla meccanica di questa *particular invention*, anche perché è Burney stesso a rassicurarci sugli esiti.

I was assured, by a great performer, who tired it upon a clavichord, that there was nothing in music which it could not express, except *tempo rubato*<sup>25</sup>.

Egli, quindi, introduce un ulteriore elemento, il *tempo rubato*, come parte integrante delle nuove strategie esecutive; uno *swing* destabilizzatore, un fluttuare del tempo che risulta incommensurabile, improvvisato, imprevedibile e quindi non trascrivibile. Questa istanza si afferma mentre è in atto un forte incremento della musica a stampa. Basti pensare al catalogo di opere strumentali pubblicato alla fine degli anni '60 del secolo XVIII da Immanuel Breitkopf<sup>26</sup>, che ha alimentato un numero sempre crescente di appassionati formati attraverso una tecnica specifica basata su una serie di esercizi finalizzati a superare le difficoltà offerte dalla letteratura per lo specifico strumento. Naturalmente gli esercizi, oltre a quelli basilari dedicati all'indipendenza delle dita, si arricchivano gradualmente (specialmente nel successivo XIX secolo) di tutte le ulteriori acquisizioni del linguaggio, non esistendo una tecnica fine a se stessa, ma una continua ricerca di trasformazione delle possibilità della mano. Le varie tipologie di scale, gli arpeggi in tutte le tonalità e lo sviluppo della diteggiatura sono nati da e per una necessità espressiva da soddisfare coerentemente nell'improvvisazione e nell'interpretazione.

## 2. L'Ottocento europeo

Contemporaneamente più a sud di Amburgo, nell'elegante Vienna, parla di fantasie e capricci Michael Kelly quando, nelle *Reminiscences* (1781), si riferisce ad una esecuzione di Wolfgang Amadeus Mozart.

[After a concert, Mozart] favoured the company by performing fantasias and capriccios on the pianoforte. His feeling, the rapidity of his fingers, the great execution and strength of his left hand, particularly, and the apparent inspiration of his modulation, astounded me<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Ivi, pp. 215-216.

<sup>25</sup> Ivi, p. 217.

<sup>26</sup> Intorno al 1755, Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719-1794) perfezionò un innovativo processo di stampa della musica, utilizzando una tecnica che aveva reso mobili gli elementi costitutivi del pentagramma.

<sup>27</sup> Cfr. SANDRA P. ROSENBLUM, *Performance practices in classic piano music: their principles and applications*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p. 23.

Sono gli anni durante i quali, in apparente contrasto rispetto alle nuove tendenze, cresce in Mozart un forte interesse per la forma della fuga, con riguardo alle composizioni di Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Händel<sup>28</sup>, come attesta la corrispondenza<sup>29</sup>. L'interesse trova riscontro nella trascrizione di una serie di fughe bachiane, in particolare dalla seconda parte del *Wohltemperierte Klavier* (nn. 2, 5, 7, 8, 9), mentre la forma della fuga diventa parte integrante di alcune sue composizioni: *Fuga a quattro mani* K. 401, *Fantasia in Do maggiore* K. 394, *Fantasia in re minore* K. 397, *Sei preludi e fughe per trio d'archi* K. 404a<sup>30</sup>. Come attesta la lettera scritta alla sorella Maria Anna Walburga Ignatia il 20 aprile del 1782, l'aspetto significativo è che l'assimilazione di questa forma possa essere avvenuta anche attraverso un cimento improvvisativo, parte di un impegno cognitivo importante, tale da permettere a Mozart l'utilizzo di un linguaggio che oramai apparteneva a una «musica antica»<sup>31</sup>.

Comme elle m'a souvent entendu improviser des fugues, elle m'a demandé si je n'en avais pas encore écrit<sup>32</sup>?

Talune di queste fisionomie polifoniche ritornano, ad esempio, anche nel finale del primo dei sei quartetti dedicati ad Haydn, dove il rapporto tra composizione e improvvisazione continua ad essere fecondo: una dimensione multipla di una singolare identità. Se, però, le improvvisazioni hanno una struttura riconoscibile, è facile che esse vengano ricondotte dagli ascoltatori ad esempi di composizioni scritte<sup>33</sup>.

Voici ce qu'un digne élève de Clementi (M. Bertini) nous a écrit sur cet illustre maître [...] Les composés se font remarquer par la sagesse du plan et l'ordonnance des idées. Son style est en général sévère et toujours pur; ses composition sont brillantes, savantes et agréables. Il a fait plusieurs symphonies, qui sont admirées des connaisseurs. Il avait une exécution brillante et beaucoup de goût; on ne se lassait pas de l'entendre préluder. Il improvisait de manière à faire croire que c'était écrit<sup>34</sup>.

Rimanendo a Vienna, nel 1793 gli ambienti frequentati dal conte Karl Zinzendorf offrono segnali di un'attività improvvisativa più sperimentale, che vede dialogare in forma estemporanea la

---

<sup>28</sup> L'interesse di Mozart per questi autori fu stimolato anche da uno dei suoi mecenati, il conte Gottfried van Swieten, il quale gli commissionò la riorchestrazione del *Messiah* di G. F. Händel. Circa la figura e i gusti musicali del barone Swieten, così il 18 maggio 1791 annota il conte Zinzendorf: «Le Baron disserta musique et dit qu'il n'y en a plus, que depuis Galuppi qui etoit le dernier artiste, tous les airs se ressemblent, quel es anciens etudioient le sentiment, l'exprimoient dans leur musique qui etoit inseparable du chant, au lieu qu'aujourd'hui on se content de faire du bruit». Cfr. DOROTHEA LINK, *Vienna's private Theatrical and Musical Life, 1783-92, as Reported by Count Karl Zinzendorf*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXII/2, 1997, pp. 205-257: 232.

<sup>29</sup> Cfr. GEORGES DE SAINT-FOIX, *Mozart disciple de Bach et de Haendel*, «Bulletin de la Société française de musicologie», II/9, 1921, pp. 162-171.

<sup>30</sup> Le fughe nn. 1, 2, 3, 4 sono di Johann Sebastian Bach, mentre la n. 5 è di Wilhelm Friedemann Bach.

<sup>31</sup> Ivi.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 166-167.

<sup>33</sup> Del resto, tutta la manualistica dell'epoca, indicava i paradigmi formali e strutturali delle improvvisazioni in composizioni modello, quindi scritte.

<sup>34</sup> Cfr. ALEXANDRE CHORON - FRANÇOIS FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens*, 2 voll., Parigi, Chimot, 1817 (Hildesheim ; New York : Olms, 1971), I, p. 144.

poesia e la musica<sup>35</sup>.

Dinner guest 'Jaspard Mollo de' Duchì di Lusignano' improvised sung poetry and 'Cimarosa' accompanied him on the keyboard<sup>36</sup>.

Questo genere di contaminazione non appare del tutto sorprendente dopo la lettura di un articolo pubblicato nel 1832 a Glasgow, nel quale si esaltano le capacità improvvisative di Domenico Cimarosa, descritto anche come un abile cantante, capace di creare contemporaneamente testo e musica.

The facility of improvisation is an extraordinary and enchanting gift of nature, which Cimarosa possessed in rare perfection: and when, at a party, he sang extemporaneously a delightful song, to which he improvised words with marvellous facility, it was impossible to avoid bestowing upon him the epithet of *divine*.<sup>37</sup>

Anche le testimonianze che riguardano Ludwig van Beethoven attestano un'attività improvvisativa ad un livello di intensità tale da confondersi con quella compositiva. Fin dal 1791 non mancano le testimonianze, in linea più con le manifestazioni di stupore che con una consapevole descrizione dei particolari tecnici, come dimostra quella del compositore e critico d'arte Karl Ludwig Junker.

But Bethofen [*sic*] in addition to the execution, has greater clearness and weight of idea, and more expression-in short, he is more for the heart-equally great, therefore, as an *adagio* or *allegro* player<sup>38</sup>.

Più vago è un commento sulla prima esecuzione del *Concerto* n. 3 per pianoforte e orchestra nell'aprile del 1803, nel quale Ignaz Xaver Ritter von Seyfried, l'allievo che voltava le pagine a Beethoven, nota che «the solo part was almost completely void and that Beethoven played mostly from memory»<sup>39</sup>. La situazione si ripete a Vienna, quando il cornista boemo Johann Wenzel Stichele incontra Beethoven che compone per lui la *Sonata per corno e pianoforte*, op. 17. In realtà il musicista completò la parte del corno la notte prima dell'esecuzione, riuscendo a schizzare appena la parte del pianoforte, la quale fu improvvisata durante il concerto. Pare, dunque, credibile l'assunto di Angus Watson, per il quale Beethoven

---

<sup>35</sup> L'erudito Cesare Lucchesini (1756-1832) definisce il poeta improvvisatore come «colui che sopra determinati argomenti, scelti da altri, dice parecchi versi all'improvviso, cioè senz'esser prima apparecchiato, né aver tempo da pensarvi, se non quanto basti per raccogliere la mente». Cfr. CESARE LUCCHESINI, *Esame della questione: Se i latini avessero veri poeti improvvisatori*, «Giornale Arcadico di Scienze Lettere ed Arti», XL, 1828, p. 331. L'interesse suscitato dalla questione ha stimolato un'ampia serie di giudizi e critiche coeve sul fenomeno dell'improvvisazione poetica, che non ha eguali sul fronte di quella musicale.

<sup>36</sup> Cfr. LINK, *Vienna's private*, p. 255. Il conte annota che l'incontro tra Gaspard Mollo e Domenico Cimarosa avvenne il 17 e il 23 Marzo 1792. In quel periodo Cimarosa si trovava a Vienna per la prima esecuzione dell'opera *Il matrimonio segreto* (7 febbraio 1792).

<sup>37</sup> «The Day a journal of Literature, Fine Arts, Fashions, &c.», Glasgow, R.&J. Finlay, I, 1832, p. 31.

<sup>38</sup> ROSENBLUM, *Performance practices*, p. 27.

<sup>39</sup> Cfr. TILMAN SKOWRONECK, *Beethoven the pianist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 154.

improvising on paper in his sketchbooks and improvising on the piano were two sides of the same coin: a powerful symbol of the fusion of classical discipline with the subversive spirit of romantic adventure<sup>40</sup>.

Una situazione simile si verificò con la *Fantasia corale* op. 80, per pianoforte, coro e orchestra, eseguita il 22 dicembre 1808. In quell'occasione il primo movimento, l'Adagio per pianoforte, fu improvvisato dall'autore e quindi composto, nel senso di scritto su carta, soltanto l'anno seguente<sup>41</sup>. Del resto, la velocità di composizione di Beethoven, in taluni casi, era tale da far pensare a una sorta di composizione improvvisata<sup>42</sup>. L'8 agosto 1809, ad esempio, egli scriveva a Breitkopf and Härtel: «the sextet is one of my earlier things, and, moreover, was written in a single night»<sup>43</sup>. Questa dichiarazione, anche se considerata nella sua dimensione iperbolica, mette luce su una modalità produttiva del compositore tedesco legata non solo alla notoria lunga gestazione. Le tipologie delle improvvisazioni beethoveniane sono puntualmente descritte da Carl Czerny che nel *Anekdoten und Notizen über Beethoven* (1852) classifica in tre categorie:

1er. In the form of the first movement or the final rondo of sonata, where he concluded the first part in a regular manner and also introduced a middle melody etc. in the related key in that part; in the second half, however, he surrendered to his enthusiasm, completely freely, but still using the motive in all possible ways. In an allegro the whole was enlivened with bravura passages, which most of the time were more difficult than one can find in his composed works.

2nd. In the free-variation form, such as his Choral Fantasy Op.80 or the choral finale of the Ninth Symphony, which both give a faithful picture of this variety of his improvisation.

3nd. In a mixed style, where one thought followed another in porpourri fashion, as the solo Fantasy Op.77.<sup>44</sup>

Le osservazioni di Czerny sono quanto mai rilevanti, perché egli era riuscito a costruire un percorso didattico dell'improvvisazione che ben si adattava alle esigenze del nuovo pubblico, divenendo in questo ambito la voce più autorevole della prima metà del sec. XIX<sup>45</sup>. La sua lezione si riverberò lungo tutto l'800 attraverso gli allievi rimasti fedeli al suo ideale, riassumibile nei

---

<sup>40</sup> AUGUST WATSON, *Beethoven's Chamber Music in Context*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010, p. 16.

<sup>41</sup> ELLIOT FORBES, *Thayer's life of Beethoven*, 2 voll., Princeton, Princeton University Press, 1991, I, p. 451.

<sup>42</sup> In ambito italiano il termine improvvisazione era utilizzato anche per indicare la creazione rapida di spettacoli teatrali, come testimoniano gli esempi riportati in PAUL SCUDO, *Donizetti e la scuola italiana dopo Rossini*, «Rivista Contemporanea», II, 1854, pp. 108-110: «Percorse egli dipoi varie città d'Italia, improvvisando dappertutto novelli spartiti con quell'incredibile facilità che possiedono in gran parte i nostri compatrioti, facilità che produce talvolta capolavori ammirevoli, come la Nina di Paisiello e il Matrimonio segreto di Cimarosa, ma sovente snerva le nature meglio temprate [...] Ritornò a Parigi nel corrente dell'anno 1843. Sceso appena di carrozza, si mise a improvvisare pel Teatro Italiano l'opera di Don Pasquale, la cui musica viva e pungente si ascolta con quella facilità stessa che si richiede per comporla. Si pretende che Don Pasquale non costò a Donizetti che otto giorni di lavoro, il perché disse facetamente, quando sentì raccontare che Rossini ne aveva impiegato quindici per iscrivere il Barbiere di Siviglia: "Non me ne meraviglio, perché è si pigro!"».

<sup>43</sup> FORBES, *Thayer's life of Beethoven*, p. 197. Lettera di Beethoven a Breitkopf & Härtel del 3 Agosto 1809. Si tratta del Sestetto in Mib maggiore op. 71 per strumenti a fiato (2 clarinetti, 2 fagotti e 2 corni).

<sup>44</sup> SKOWRONECK, *Beethoven the pianist*, p.156.

<sup>45</sup> Cfr. oltre le diverse pubblicazioni nel capitolo riservato alla manualistica.

termini «improvisation», «virtuosity» ed «expressive breadth and freedom»<sup>46</sup>. Nella *Systematische Anleitung* egli individua i preludi, le cadenze e le fantasie «as the three essential, consecutive, and increasingly difficult forms of musical extemporizing»<sup>47</sup>. A queste forme si devono aggiungere la fantasia *potpourri*, costruita su diversi temi, e il tema con variazioni.

Anche Fryderyk Chopin all'attività improvvisativo-compositiva era solito associare l'esecuzione di musiche proprie con l'aggiunta, rispetto alle edizioni a stampa, di elementi improvvisati come l'uso del tempo rubato e la farcitura delle linee melodiche attraverso complessi abbellimenti<sup>48</sup>. Erano le varianti trasmesse agli allievi che hanno dato il via a una serie di esecuzioni chopeniane mai uguali, ma tutte possibili<sup>49</sup>. Quando Chopin suonava, «you listened, as it were, to the improvisation of a poem, and were under the charm as long as it lasted»<sup>50</sup>. L'improvvisazione diventava un'arma utile per riempire un vuoto lasciato nel caso in cui fosse impossibile mantenere la promessa di una prima esecuzione, come nel concerto tenuto a Vienna l'11 agosto 1829.

The programme was originally to include the *Krakowiak Rondo* op.14; but Chopin, after difficulties with the orchestra at the rehearsal, replaced this work at the last minute by an improvisation<sup>51</sup>.

Oltre alle varie testimonianze d'improvvisazioni su tema dato, o su una melodia prestabilita<sup>52</sup>, è utile segnalare una testimonianza che vede Chopin improvvisare a due pianoforti con la contessa Elise Peruzzi Eustafiew, la quale rivela una singolare modalità costruttiva, lontana dal canovaccio tematico, ma aperta formalmente al dialogo, allo scambio tra antecedente e conseguente.

Mme Peruzzi, friend of both Liszt and Herz, met Chopin around 1836 and became more closely acquainted with him during the following year, as is documented at that date by an autograph copy of the Waltz op.69/I with a dedication by the composer. Chopin, who valued Mme Peruzzi's sight-reading skill, enjoyed playing the piano duet and two-piano repertoire with her; occasionally they

---

<sup>46</sup> Cfr. DAVID GRAMIT, *Beyond the art of finger dexterity: reassessing Carl Czerny*, Rochester, University of Rochester Press, 2008, p. 203.

<sup>47</sup> Ivi, p. 205.

<sup>48</sup> Cfr. JEAN-JACQUES EIGEIDINGER - NAOMI SHOHET - KRYSIA OSOSTOWICZ, *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 272: «His *ad libitum* playing, which with other interpreters of his music tends to degenerate into a mere lack of rhythm [*Tactlosigkeit*], in his hands is the most graceful and original feature of the discourse».

<sup>49</sup> Cfr. MARK MITCHELL, *Vladimir de Pachmann A Piano Virtuoso's Life and Art*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, pp. 9-10: «How *did* Pachmann play Chopin? In the first place, he gave evidence of a close acquaintance with the music of Chopin's idols: Bach, Scarlatti, and Mozart. Further, he was familiar with the differences among the first editions of Chopin's music (English, French, German) as well as of the variants the composer had written into the scores of his students (a few of whom- Karol Mikuli and Thomas Tellefsen among them-published their own editions of Chopin, and played them in a spirit almost of improvisation: From one to another, the notes may be different and at the same time completely faithful to the music. This is not to say *all* of the notes Pachmann played were written by Chopin, of course».

<sup>50</sup> Cfr. EIGEIDINGER - SHOHET - OSOSTOWICZ, *Chopin: pianist and teacher*, p. 271.

<sup>51</sup> Ivi, p. 289.

<sup>52</sup> Il poeta e filosofo August Kalert l'8 novembre 1830 ascoltò Chopin a Wroclaw suonare il finale del Concerto op.11 e una improvvisazione su *La Muette de Portici* di Daniel Auber. Cfr. EIGEIDINGER - SHOHET - OSOSTOWICZ, *Chopin: pianist and teacher*, p. 289.

would also improvise dialogues at the piano in the form of questions and answers.<sup>53</sup>

Un'altra segnalazione, che presenta Chopin in un contesto insolitamente lontano dai salotti, ma proprio per questo significativa, ritrae il musicista polacco improvvisare, questa volta all'organo, durante il servizio liturgico presso la Kosciól Wizytek di Varsavia.

An undated anecdote told by Sikorski and others. It is likewise illustrative of Chopin's power and love of improvisation. The seed-corn of fact in the case seems to be that one Sunday, when playing during divine service in the Wizytek Church, Chopin, taking for his subjects some motives of the part of the Mass that had just been performed, got so absorbed in his improvisation that he entirely forgot all his surroundings, and turned a deaf ear to the priest at the altar, who had already for the second time chanted "Per omnia secula saeculorum." This is a characteristic as well as a pretty artist-story, which, however, is marred, I think, by the additions of a choir that gathers round the organist and without exception forgets like him...!<sup>54</sup>

L'improvvisazione all'organo richiama subito alla mente Felix Mendelssohn Bartholdy perché, senza ignorare contestuali esperienze al pianoforte, la sua esperienza caratterizzata da un'intensa e profonda spiritualità trovò la voce più adeguata nello strumento destinato alla liturgia<sup>55</sup>.

Mendelssohn's improvisations were not normally characterized by brevity. When the situation was propitious and he felt so inclined, an improvisation lasting a half hour or more was not unusual. His improvisation on "Austria" alone, at St. Peter's, Cornhill, in 1842 lasted "for more than half an hour," and his "six extempore fantasias" at Christ Church, Newgate Street, in 1837 surely lasted longer than that, as did some of his improvisations at St. Paul's cathedral. Indeed, from the tiny Swiss village of Wallenstadt, which he passed through in the fall of 1831, he described a marathon session lasting three hours: "I improvised the entire time" on a rickety, one-manual instrument with only two usable stops, a "very weak, dull Flöte in the manual and a nondescript Subbass 16' in the pedal." Toward the end, when darkness finally forced him quit the church, he realized he had been improvising on the theme of the *Litany*.<sup>56</sup>

Sebbene posto di fronte alla povertà di uno strumento con due soli registri e non di particolare o spiccata valenza sonora, per Mendelssohn si apre un «tempo propizio». Per lui l'improvvisazione scaturisce da un'esigenza personale, a lato di qualsiasi finalità spettacolare: un agire in un tempo talmente dilatato tanto da esserne fuori; una coscienza che appare solo alla fine;

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 176.

<sup>54</sup> Cfr. FREDERICK NIECKS, *Frederick Chopin as Man and Musician*, Teddington, The Eco Library, 2009, p. 81. La prima edizione è del 1888.

<sup>55</sup> Nelle *Letters and recollections* (1825) Ferdinand Hiller rileva alcuni particolari tecnici (raddoppi in terza, sesta e ottava) del linguaggio usato dal giovanissimo musicista tedesco, con palesi influenze handeliane forse dal brano *See, the Conquering Hero Comes!* dell'oratorio *Judas Maccabaeus*: «He took some of the principal melodies – especially "Lo the Conquering Hero Comes" and began to extemporize on them. I hardly know which was most wonderful—the skillful counterpoint, the flow and continuity of the thoughts or the fire, expression, and extraordinary execution that characterized his playing. He must have been very full of Handel at that time, for figures which he used were thoroughly Handelian, and the power and clearness of his passages in thirds, sixths, and octaves, were really grand; and yet it all belonged to the subject-matter, with no pretension to display, and was thoroughly true, genuine, living music. It quite carried me away, and though I often heard his wonderful playing afterwards, I do not think that it ever produced such an overpowering effect on me as it did on that occasion, when he was but a boy of sixteen». Cfr. WILLIAM A. LITTLE, *Mendelssohn and the organ*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 92.

<sup>56</sup> Ivi, p. 101. Le citazioni si riferiscono a scritti dello stesso Mendelssohn, in particolare una lettera del 2 settembre 1831 da Wallenstadt (Svizzera).

un tema che è riconosciuto solo a cose fatte mentre la conclusione (o solo una sospensione?) è decretata dal precipitare dell'oscurità esterna. Sono elementi che rendono ancora attuale un'improvvisazione avvolta dal potere catalizzatore di un *melos* dal carattere ripetitivo. Del resto, l'incompatibilità di Mendelssohn con l'improvvisazione in pubblico è confermata da una lettera del 18 ottobre 1831, da Monaco di Baviera

I have seldom felt so like a fool as when I took my place at the piano, to present to public the fruits of my inspirations... My former opinion is now fully confirmed, that it is an absurdity... and I am resolved never again to improvise in public<sup>57</sup>.

Presente a Londra anche nella veste di direttore e pianista per una serie di concerti dove si eseguivano sue composizioni, nel giugno 1842 Mendelssohn suonò nella Christ Church situata a Newgate Street, fornita di uno dei più importanti organi del Regno Unito. Ad ascoltarlo c'era anche l'allievo William Smith Rockstro che ci offre alcuni particolari relativi a un'improvvisazione in forma di fantasia e fuga sul tema dell'inno *Gott erhalte Franz den Kaiser* composto da Franz Joseph Haydn. Sono indicazioni che dilatano ulteriormente la dimensione della qualità sperimentale delle improvvisazioni mendelssohniane, le quali sembrano non avessero parentele con le composizioni a stampa. Il ricordo di Rockstro, oltre che sull'inesauribile capacità d'invenzione del musicista tedesco, si sofferma sull'utilizzo da parte di Mendelssohn di quelle che in armonia vengono definite note pedale, ovvero lunghe note sopra, o attorno, alle quali si sviluppano delle complesse armonie.

At Christ Church[...] he again treated the same theme [Haydn], but in a wholly different manner, terminating with a long and elaborately developed Fugue. During the course of the Fantasia by which this Fugue was introduced, a long treble A began to sound on the swell. Mendelssohn accompanied it in the form of an inverted organ-point of prodigious length, treating it with the most ingenious and delightful harmonies, his invention of which seemed to be inexhaustible. We were very young in those days; but we well remember whispering to our kind old friend, Mr. Vincent Novello, who was sitting next to us at the east end of the Church: "It must be a cipher," and he quite agreed with us. After harmonizing the note in an infinity of different ways, with ever-varying passages which would probably have filled some pages of music-paper, he at last confirmed our impression by leaving it to sound, for some considerable time, alone. By this time, all present were convinced that during the remainder of the performance that particular manual would be useless; when to our astonishment, the A quietly glided through G sharp and G natural to F sharp; and the organ-point came to the most natural conclusion imaginable<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Cfr. LITTLE, *Mendelssohn and the organ*, p. 99.

<sup>58</sup> WILLIAM SMITH ROCKSTRO, *Mendelssohn*, London, Sampson Low, Marston, Searle, and Rivington, 1884 (n. ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2013), pp. 81-83. La propensione di Mendelssohn all'utilizzo di suoni pedale è confermato dai diversi esempi riscontrabili nelle 6 Sonate per organo op. 65. Relativamente alla situazione armonica indicata da Rockstro, possiamo ipotizzare (in tonalità di Re maggiore) che il pedale di La fosse di dominante e che nella fase conclusiva scendesse cromaticamente alla tonica Re; una seconda possibilità (tonalità di Sol maggiore) potrebbe concepire il La come pedale di dominante secondaria (II° grado) che cromaticamente scende alla dominante della tonalità d'impianto (?) per poi concludere con una cadenza in Sol maggiore. Come esempio simile a quello citato, si potrebbe prendere in considerazione il comportamento della scrittura nel secondo movimento della Sonata di Mendelssohn n. 5 per organo a p. 69. Cfr. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Sei Sonate per organo*, op. 65, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1845 (M. W. S. XII, n. 84).



Gott er - hal - te Franz, den Kai - ser, un - sem gu - ten Kai - ser. Franz! Lang - e le - be Franz, der  
 Kai - ser, in des Glück - es hell stem Glanz! Ihm er - blüh - en Lor - beer - rei - ser, wo er  
 geht, zum Eh - ren - kranz! Gott er - hal - te Franz, den Kai - ser, un - sem gu - ten Kai - ser Franz!

Oltre alle considerazioni di natura tecnica lo sguardo di Rockstro ritrae la “solitudine” dell’improvvisatore, il suo “vivere all’interno del suono” durante la performance, lo stato di concentrazione che permette il manifestarsi della “Natürliche Anlaghe”.

Nessun musicista del sec. XIX, però, è stato in grado di espandere i limiti dell’improvvisazione ai livelli raggiunti con i processi tecnici e sperimentali messi in atto da Franz Liszt. La sua esperienza risulta particolarmente significativa anche in questo ambito, perché egli ha saputo svolgere la propria molteplice attività in un vastissimo intreccio di relazioni ed esperienze, segnando la vita musicale e culturale europea di cui ha promosso lo sviluppo anche attraverso un’importante attività didattica. Liszt rappresenta la figura dell’artista che si afferma presso una nuova *élite* sia nella musica scritta che in quella improvvisata e, durante l’attività performativa del *recital*, perfino nella fusione delle due modalità. È in queste situazioni che il suo ideale artistico fa emergere la precarietà della partitura e tutta l’instabilità della forma scritta, sottoposta ad un’incessante rielaborazione.

It can surely be no accident that Liszt’s own art placed such a high premium on improvisation. A regular feature of his recitals during the 1840s were his fantasies on given themes, publicly announced in advance. He was constantly elaborating variations on standard repertory works, even during performance, a practice which appalled Joachim, among others, and which got Liszt a bad name until he abandoned it and took a more rigorous view of the printed text. Liszt could never bear merely to reproduce music. Something new, fresh, and creative had to take place during each act of music making in order to justify that act at all. His love of arranging, paraphrasing, and transcribing springs from the same source<sup>59</sup>.

Nella continua dialettica tra nuovo ed antico, universale e differenziato, dentro ogni spazio offerto dalla sua multiforme attività Liszt cerca di comporre un’unità ideale, ma la sua “narrazione” passa attraverso una scrupolosa manualità che, proiettata in una dimensione filosofica, diventa trascendentale.

In contrast to contemporaries like Felix Mendelssohn or Robert Schumann, Liszt in his virtuosity

---

<sup>59</sup> Cfr. ALAN WALKER, *Franz Liszt: The virtuoso Years, 1811-1847*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 63.

continually challenges the aesthetic boundaries of composition, improvisation, and performance. Such categories imply a distinction between musical thought in the physical immediacy of improvisation and musical thought independent of physical enactment (even if the composer works at the piano). But this distinction appears increasingly weak in light of Lisztian practices that seemed to recognize a mutually invertible relation between the fingers' tactile discovery of ideas at the keyboard and the cognition governing those fingers and ideas.<sup>60</sup>

Attraverso la relazione con il proprio strumento, egli dà vita ad una musica creata con un linguaggio che, inglobando una narrazione di natura letteraria, si rende comprensibile ad un nuovo pubblico.

The piano (as well as the organ) was ideally suited to a form of improvisation that suggested a complete musical argument as real-time expressive narration. Liszt's experience with improvisation pointed the way for his experiments in musical expression and style using the orchestra. Composition, like improvisation, had to frame the new within an audible trajectory of history. For Liszt, improvisation and *preludieren*, new and old, were dialectically linked. Liszt added to Weber's *Konzertstück*, embellished passages in Beethoven's sonatas, and, more important, improvised long introductions to his performances of the great works of the past, even Beethoven's *Hammerklavier* Sonata. Musical expression was an organic, progressive phenomenon whose transformation into the contemporary was evolutionary, not revolutionary and arbitrarily calculated.<sup>61</sup>

Dalla ricca letteratura sull'attività improvvisativa di Liszt, si possono estrapolare alcuni episodi significativi. Due esperienze, in particolare, hanno in comune l'interesse del compositore per la *Divina Commedia* di Dante Alighieri, coltivato fin dal 1830. Nei primissimi giorni del maggio 1845, a Marsiglia Liszt incontrò il poeta Joseph Autran e il successivo 14 maggio gli scriveva: «Je m'enforce de plus en plus dans la forêt obscure du Dante»<sup>62</sup>. La meditazione attorno a Dante conobbe un momento esclusivamente sonoro in un'improvvisazione «sur la *Divine comédie*» che Franz Liszt, offertosi come organista ad un rito nuziale improvvisamente «contremandé», realizzò nella cattedrale di Marsiglia.

Pendant une heure, il improvise une grandiose symphonie sur la *Divine comédie* et ne s'arrête qu'au moment où le sacristain à moitié endormi vient les prier de le laisser se coucher<sup>63</sup>.

Liszt conosceva la linea di demarcazione tra un momento di meditazione assolutamente privato ed un uso ammiccante dell'improvvisazione su tema dato come punto d'incontro con un pubblico di *dilettantes* che, se opportunamente trattato, garantisce l'esistenza al mito. Lo spiega egli stesso in una lettera a Lambert Massart, scritta da Milano nel 1838 in occasione del concerto tenuto

---

<sup>60</sup> Cfr. DAVID TRIPPETT, "Après une Lecture de Liszt": *Virtuosity and Werktreue in the "Dante" Sonata*, «19th-Century Music», XXXII/1, 2008, pp. 52-93: p. 54.

<sup>61</sup> Cfr. LEON BOTSTEIN, *A Mirror to the Nineteenth Century: Reflections on Franz Liszt*, in *Franz Liszt and his world*, ed. by, Christopher H. Gibbs and Dana Gooley, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 545.

<sup>62</sup> Cfr. FITZ-JAMES B. DE MIRAMON, *Liszt et la Divine Comédie*, «Revue de Musicologie», XIX/66-67e, 1938, pp. 81-93: p. 83.

<sup>63</sup> Ivi, p. 81.

al Teatro alla Scala, dove l'improvvisazione su tema fornito dal pubblico sembrò rappresentare una novità.

As my concerts have always been criticized for being too serious, I hit upon the idea of adding a little life to them by improvising on themes proposed by the dilettantes and chosen by acclamation. This style of improvisation establishes a closer contact between the public and the artist. Those who propose the themes realize that their self-esteem is involved to some extent, and thus the use or rejection of a given melody becomes a triumph for one, a defeat for another, and a source of interest for all. Everyone is anxious to hear what the musician will do with the idea that has been imposed upon him. Every time he presents it in a novel way, the person who proposed it takes pleasure in the fine effect it produces, as it is something to which he has contributed. The improvisation becomes a joint effort, a matter of the artist's polishing the jewels that have been given him.<sup>64</sup>

Un'altra improvvisazione interessante di Liszt fu quella all'organo della cattedrale di Friburgo nel 1836, durante un'escursione da Ginevra a Chamonix in compagnia di Maria Caterina Sophie d'Agoult, George Sand, Adolphe Pictet ed altri amici<sup>65</sup>. Di questa improvvisazione scrivono Adolphe Pictet, in *Une course à Chamounix*, e George Sand, in *Lettres d'un voyageur*<sup>66</sup>. Da Pictet sappiamo che Liszt iniziò questa lunga improvvisazione ricercando un elemento propulsivo.

Il débuta pianissimo, par une série lente et grave de modulations avec un seul jeu d'orgue, comme pour éprouver la docilité de l'instrument<sup>67</sup>.

Sucessivamente vengono descritte altre sezioni nelle quali, in un clima nettamente romantico, alcune figure melodiche cercano di emergere dall'oscurità.

Alors commença un adagio d'un caractère sombre et sévère. De vagues et obscures modulations se succédaient et s'enchaînaient par des séries de dissonances. En se déroulant en quelque sorte comme les masses d'un brouillard mouvant. Da temps à autre, surgissaient des formes plus distinctes qui semblaient vouloir prendre un corps et chercher la lumière<sup>68</sup>.

Al di là del tentativo dello scrittore di evidenziare il colore, la dimensione magmatica e la fluidità del discorso musicale, sostanzialmente la struttura generale dell'improvvisazione appare essere stata costruita sulla forma del preludio e fuga.

Quand l'impression d'attente eut été portée au plus haut degré d'intensité, le prélude se termina, et un thème grave et précis, comme une sentence de la sagesse antique, fut dit lentement par les voix basses et majestueuses de l'orgue, puis répété successivement dans un ordre rigoureux par les voix plus élevées, à la manière des fugues du vieux maître Sébastien Bach<sup>69</sup>.

---

<sup>64</sup> FRANZ LISZT, *An Artist's Journey: lettres d'un bachelier es musique 1835-1841*, translated and annotated by Charles Suttoni, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, p. 90.

<sup>65</sup> L'organo della cattedrale di S. Nicola a Friburgo, costruito da Aloysius Moser e completato nel 1834, è costituito di quattro manuali e sessantuno registri.

<sup>66</sup> ADOLPHE PICTET, *Une course à Chamounix: conte fantastique*, Paris, Librairie de Benjamin Duprat, 1838; GEORGE SAND, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Felix Bonnaire, 1837 (nuova ed. a cura di Henri Bonnet, Paris, G. Flammarion, 2004).

<sup>67</sup> Ivi, p. 186.

<sup>68</sup> Ivi.

<sup>69</sup> Ivi, p. 188.

La fuga è descritta come doppia, perché dopo la presentazione del primo tema grave «un autre thème surgit, souple, rapide et brillant»: un secondo tema, di carattere opposto al primo, che «se montrait varié, chatoyant, propre à la transformation et au renversement»<sup>70</sup>. La fuga, dunque, si sviluppa «comme une lutte singulière entre les deux principes»<sup>71</sup>.

Come negli anni intensi di Weimar, durante l'ultima parte della vita Liszt continuò a dare impulsi allo sviluppo della formazione dei giovani musicisti. Si spese anche per creare un'importante struttura nella sua terra natale, sempre con un preciso indirizzo pedagogico.

In 1875, after the Royal Academy of Music had opened in Budapest and he had been appointed its first president, he was able to influence its curriculum. He insisted that all piano students study the piano. [...] Liszt, however, thought that the separation of performance from composition was detrimental to both, that Music was indivisible. Until his death, all his students at the Royal Academy had to graduate in improvisation.<sup>72</sup>

Non è un caso se in questo istituto di Budapest, alla fine delle varie prove del severo esame di ammissione, nel 1881 era previsto un «improvisation test», durante il quale un docente eseguiva diverse volte alcune battute al pianoforte e «the candidate then had to repeat it from memory an improvise a continuation»<sup>73</sup>. Con l'attività didattica Liszt seppe trasmettere la sua eredità ai moderni istituti di formazione operativi «sul fronte orientale» dell'Europa, conservando le radici antiche di un rapporto con la creazione musicale che non può separarsi da quello fisico mani-strumento<sup>74</sup>.

Se Czerny fu in grado di sintetizzare le esperienze musicali del XVIII secolo e aprire al successivo, Franz Liszt fu l'artista che, attraverso la sua cultura e la sua visione complessiva della musica, fu in grado non solo di sintetizzare l'esperienza romantica ma anche di traghettarla verso la modernità novecentesca.

### 3. Parigi

Tra i secoli XVIII e XIX l'arte dell'improvvisazione rimaneva saldamente legata alle risorse sonore ed espressive dell'organo a canne anche nel versante occidentale dell'Europa, soprattutto a Parigi, una delle città culturalmente più vivaci del continente. Tuttavia, l'esplosione rivoluzionaria impressa una brusca interruzione alla continuità di una consolidata tradizione, perché i rivolgimenti determinati dal drammatico cambiamento politico e sociale costrinsero la maggioranza degli

---

<sup>70</sup> Ivi.

<sup>71</sup> Ivi, p. 189.

<sup>72</sup> WALKER, *Franz Liszt*, p. 234.

<sup>73</sup> Ivi, p. 293. È interessante considerare che l'età degli allievi esaminandi citati, è di 13 e 14 anni.

<sup>74</sup> Un ulteriore episodio che prova l'importanza dell'improvvisazione per Liszt, siamo nel 1882. Il 27 maggio, durante una lezione a Weimar, il maestro chiede all'allievo Eugen d'Albert di improvvisare sulla cadenza della sua *Seconda rapsodia ungherese*: «The cadenza proved original and made all hearken up. Even more, the young chap's fiery style of playing caused sensation. Liszt's face became with pleasure as he patted the lad on the shoulder». Cfr. ALAIN WALKER (ed. by), *Living with Liszt: From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt*, Hillsdale, Pendragon Press, 1995, pp. 55-56.

organisti titolari ad abbandonare la propria funzione. Quale fosse la situazione venutasi a creare è ricordato nel 1810 da Alexandre-Etienne Choron:

in disastrous times when there was no longer any hope that the art of organ could be useful<sup>75</sup>.

I traumatici eventi non risparmiarono neppure l'eminente figura di Nicolas Séjan, organista di Notre-Dame dal 1772, celebre soprattutto per le sue improvvisazioni, ma rapidamente estromesso da ogni incarico<sup>76</sup>. L'attività di Séjan, di cui in vita non fu pubblicata alcuna composizione, rimane emblematica di quanto nei secoli XVII-XIX in Francia fosse ancora ritenuta importante e necessaria l'improvvisazione durante il servizio liturgico e quale fosse il rapporto tra la produzione di musica stampata e la reale quantità di quella prodotta nelle varie chiese per i riti religiosi. È possibile trovare una conferma indicativa negli esiti delle indagini condotte da David Ponsford.

Therefore improvisation was the norm, which is the most likely reason why Jean-Philippe Rameau (1683-1764), who held various posts as organist from 1702 to 1722 or early 1723, notably at Clermont Cathedral, left behind no organ music whatsoever. Although publications, then counted for only a small fraction of what must have been an enormous improvised repertory [individuato passando in rassegna le pubblicazioni di musica per organo di François Couperin, Lebégue, André Raison, Nicolas Gigault, Louis Marchand]. These publications would also have served as pedagogical models for improvisation, and because of their circulation they also provided opportunities for composers to extend the musical scope of the genres<sup>77</sup>.

Comparando la quantità della musica richiesta agli organisti durante le celebrazioni liturgiche con la coeva presenza di una limitata produzione a stampa di musica organistica, Ponsford trae la plausibile conclusione che l'improvvisazione nel periodo da lui preso in considerazione rappresentasse sicuramente l'attività musicale predominante.

Non va dimenticato, inoltre, che alla fine del '700, accanto agli sconvolgimenti della rivoluzione, si imposero profondi mutamenti del gusto. Alla mai conclusa crisi del contrappunto, fu risposto con un'accentuata preferenza per la musica descrittiva, affidata in prima istanza alle doti inventive del compositore e alla sua capacità di tradurre le impressioni e le sensazioni in suoni senza la mediazione di schemi e modelli precostituiti. Già da tempo il movimento *Sturm und Drang* aveva fatto emergere il valore della dinamica dei sentimenti, dell'irrazionalità e la necessità di un più libero rapporto tra uomo e natura. Tutte queste istanze avrebbero trovato

---

<sup>75</sup> Cfr. ORPHA OCHSE, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 13.

<sup>76</sup> Cfr. DAVID PONSFORD, *French Organ Music in the Reign of Louis XIV*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 13. Dopo il licenziamento di Sejan, l'insegnamento dell'organo (e dell'improvvisazione) al Conservatorio di Parigi riprese nel 1819 e fu poi continuato da François Benoist, César Franck, Charles-Marie Widor e Alexandre Guilmant. Fino al 1852, il corso di organo si concludeva con un esame comprendente esclusivamente prove di improvvisazione; successivamente fu aggiunta l'esecuzione (a memoria) di una fuga con pedale obbligato, tratta dal repertorio. Cfr. anche OCHSE, *Organists and Organ Playing*, cap. XIV.

<sup>77</sup> PONSFORD, *French Organ Music*, pp. 2-3.

nell'improvvisazione musicale "il tempo giusto" per essere espresse.

Incite l'auteur à imaginer de bruyantes et inédites combinaisons de timbres [...] C'est ainsi qu'il s'enforce d'imiter sur son instrument toutes les grandes voix de la nature, le vent, la tempête, le tonnerre<sup>78</sup>.

A questo riguardo, appare indicativa la vicenda di Guillaume Lasceux, organista titolare la chiesa di Saint-Etienne-du-Mont che, durante la rivoluzione, fu trasformata in *temple de la piété filiale* per diventare sede della setta dei *théophilanthropes*. Lasceux, autore di una serie di brani per organo, nell'opera manoscritta *Annuaire de l'organiste* ha incluso un *Te Deum* costruito in forma di *suite* di sedici brani, uno per ogni versetto in *plain-chant*. Sulla partitura del brano intitolato *Iudex crederis* (n. 11) egli precisa:

ce morceau est interrompu par un coup de tonnerre prolongé, pour lequel on met les deux mains et travers, sur le bas du clavier du grand orgue-, et toute la capacité du pied gauche sur les pédales. Ensuite on dit morceau suivant: *Trompette du Jugement Dernier*, et *Marche pour l'arrivée du Grand Juge*<sup>79</sup>.

Analogamente, nella *Marche des Marseillois et l'air Ça-ira* del 1792 Claude Balbastre prescrive l'effetto *canon*: una sorta di *cluster*, un "accordo" di un'intera ottava bassa. Lo stesso effetto *orage* sarà uno dei cavalli di battaglia di Louis Lefébure-Wely. Naturalmente, un simile effetto non poteva nascere in sede teorica, ma solo da un'assidua sperimentazione sugli strumenti e dalla loro precisa conoscenza.

La ripresa dell'attività organistica postrivoluzionaria ha inizio con François Benoist, un allievo del Conservatorio parigino che porta già l'impronta dell'organista improvvisatore-compositore, perché le scelte didattiche, motivate da necessità professionali, prevedevano per lo studio dell'organo anche quello dell'improvvisazione e della composizione. La sua attività didattica è il segno distintivo di un "sistema" che, attraverso alcuni dei suoi allievi (César Franck, Louis Lefébure-Wely, Camille Saint-Saëns, Léo Delibes e Adolphe Adam) è giunto sino ai nostri giorni. In quello che era definito il «genre terrible» si distinse soprattutto Louis Lefébure-Wely, di cui così scrive «Le Guide Musical» in occasione di un concerto eseguito nel 1856 nella chiesa di Saint Nicolas a Gand, con un programma esclusivamente «composé d'improvisations»:

M. Lefébure-Wely s'est fait entendre six fois. Le célèbre organiste de la Madeleine, qui connaît admirablement toutes les ressources de l'orgue, lui a fait produire les accents les plus suaves, les plus variés, les plus puissants. Il a fait ressortir tour-à-tour, avec un grand talent, le timbre, l'égalité. La douceur, la force des différents jeux, puis il nous a fait connaître les magnifiques effets d'harmonie, de lointain, de suavité et de puissance du vaste instrument. Le style de l'organiste parisien diffère

---

<sup>78</sup> Cfr. GEORGES FAVRE, *Les organistes parisiens de la fin du XVIIIe siècle: Guillaume Lasceux (1740-1831)*, «Revue de Musicologie», XXXIV/101-102, 1952, pp. 38-45: 41-42.

<sup>79</sup> Ivi p. 43.

essentiellement du style allemand: il a moins d'austérité religieuse, de gravité classique, de symétrie musicale que les virtuoses nourris des traditions et des principes de l'école allemande, mais en revanche il a plus de verve et de coloires, plus d'éloquence populaire, si nous pouvons le dire. C'est lui en effet, à la suite de Simon, qui a le plus fait pour populariser l'orgue en France. Ce n'est pas à dire qu'il lui manque la science, ni qu'il ignore les secrets de l'harmonie. Non: mais laissant aux grands maîtres de l'Allemagne le style fugué, il se conforme de parti pris aux instincts et aux besoins sensualistes de son public. En un mot, il s'attache à plaire et il y réussit. Nous en avons eu la preuve dans les applaudissements chaleureux et les bravos prolongés qui ont salué son offertoire en *ut dièze* mineur, et surtout son effet d'orage. Les organisateurs di concert méritent ici une mention, pour l'ingénieuse idée qu'ils ont eue de baisser le gaz au milieu de l'orage. Ce détail de mise en scène n'a fait qu'ajouter à l'illusion<sup>80</sup>.

Nel dicembre del 1859 Lefébure-Wely fu invitato con César Franck a suonare all'inaugurazione dell'organo Aristide Cavallé-Coll della chiesa di Sainte-Clotilde. Il giornalista de *l'Ami de la religion* si sofferma sui vari aspetti dello strumento e sulla qualità delle esecuzioni, in particolare su una improvvisazione di Lefébure-Wely.

Le célèbre organiste a ouvert la page par une introduction sur le jeu des trompettes. Mais après cette sorte d'appel guerrier, il a posé son motif générateur principal sur les jeux du récit: il l'a reproduit sur les fonds graves de l'orgue, et l'a transporté, à l'aide d'une transition charmante, dans le registre des voix humaines qu'il a accompagnées des violes de gambe. L'artiste s'est complaisamment arrêté sur les jeux les plus pittoresques, les plus expressifs de l'orgue nouveau, et les a confondus, dans une majestueuse unité, pour fermer avec grandeur la page du livre de son improvisation. Chaque auditeur a fait sur cette vaste peinture musicale, le poème de ses sensations. A ces attaques guerrières, suivies, d'effets d'orage, du tumultes populaires, de naïves cantilènes aus son rustiques, avec musettes et galouberts, à ces trémoli poséssous des harmonies déroulants des clartés soundaines et incessamment plus vives, on a cru reconnaître les divers épisodes de la Nativité de Notre-Seigneur Jésus-Christ: légious romaines, Joseph et Marie, Bethléem, lever du soleil. Adoration des bergers, avènement du Christ, etc., etc., et la confirmation de cette conjecture s'est surtout trouvée dans la reproduction de *l'Adeste fideles*, et de la mélodie si touchante, dans sa simplicité, d'un ancien Noël: *Il est né, le divin Enfant*. M. Lefébure-Wely s'est élevé très-haut dans cette improvisation symphonique; il a rarement allié à plus de dignité et de maîtrise, un sentiment plus exquis d'élégance, de grâce et de charme. Ces dernières qualités ne son pas moins religieuses quoique disent les puritains, que la fugue, le canon et le contre-point orné de toutes ses fleurs [...] Nous désiderons ne heurter aucune conviction sérieuse, par une opinion toute de sentiment que nous exposons à nos risques et périls et sans insistance; mais nous demandons aux plus sincères défenseurs des formes anciennes, ce qu'a dit à l'âme, à l'esprit, au coeur, la fugue de Bach, si bien exécutée par M.C. Franck! Elle a tout au plus offert à l'organiste une grande difficulté dont il a triomphé, celle d'intéresser l'auditoire à une musique dans laquelle la science joue un rôle presque exclusif. [...] L'immobilité n'est pas du domaine de l'art; comme la musique profane la musique sacrée doit subir les modifications, les progrès du temps, sous peine de perdre de son influence sur les coeurs religieux<sup>81</sup>.

Dal canto suo, all'inaugurazione di quello che sarebbe stato il "suo" strumento, César Franck mise in evidenza alcuni dei tratti che ne hanno caratterizzato la ricerca personale, incentrata sull'improvvisazione alimentata da «un intérêt soutenu par la grâce du chant» e per Johann

---

<sup>80</sup> *Belgique*, «Le Guide Musical, Revue Hebdomadaire des Nouvelles Musicales de La Belgique et de l'Etranger», II, 6 Marzo 1856, pp. 2-3.

<sup>81</sup> ERNEST H. PREVOST, *Inauguration de l'Orgue de Sainte-Clotilde*, «L'Ami de la religion, Journal Ecclésiastique, Politique, Littéraire, Universel», III, 1860, p. 850.

Sebastian Bach<sup>82</sup>. La sua fu una ricerca solitaria che lo avrebbe portato ad aprire le porte al poema sinfonico e allo sviluppo della sonata ciclica, rimanendo ancorato alla tradizione beethoveniana. Sulla sua scia «si posero Berlioz, Saint-Saëns, D'Indy, Fauré, Dukas, che ripresero le medesime regole, rielaborandole con il proprio gusto»<sup>83</sup> e che hanno dato dimostrazione delle loro capacità improvvisative.

In 1872, Franck became the Professor of Organ at the Paris Conservatoire, succeeding his old teacher Benoist, who had held the post since 1819! The class came under the section Harmonie, Orgue et Composition, as improvisation was a particularly important part of the course, requiring the professor to teach the principles of composition. Franck more than fulfilled this side of his task, creating, in the words of his fervent disciple Charles Tournemire 'a veritable class in composition'<sup>84</sup>.

D'altra parte, l'organizzazione stessa del corso di organo diretto da Franck prevedeva esplicitamente che

l'étude de cet instrument, destiné principalement à l'improvisation, se rattache essentiellement à celles de l'harmonie et de la composition, indispensables à l'organiste<sup>85</sup>.

È dalla combinazione imprescindibile di questi ingredienti che scaturivano le sue improvvisazioni, come puntualmente evidenzia Louis Vierne.

I have never heard anything which could compare with Franck's improvisation from the point of view of purely musical invention. At church it took him a certain time to get into the mood-several trials, a little experimenting, then, once started, a lavishness, of invention partaking of the miraculous; a polyphony of incomparable richness, in which melody, harmony and structure vied with one another in originality and emotional conception, traversed by flashes of manifest genius. Never any combinations just for their own sake, never any of the feats of skill customary among the

---

<sup>82</sup> Cfr. JAMES DALTON, *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck by César Franck*, «The Musical Times», V/125, 1984, p. 670: «Franck comes through the comprehensive documentation much as he is already known: devoted to his pupils and immersed in his work. It is no surprise to read of his keeping the next class waiting through losing all sense of time, nor of driving the priest to despair through his inspired (and overlong) improvisations. Although he took part in many of the composite recitals to inaugurate organs, his austere and serious style set him at a disadvantage as a concert artist against such as Lefebure-Wely, Lemmens, Saint-Saëns, Widor and Guilmant. 'M. Franck energetically performed a fantasia composed with care' is the sole mention of his contribution to the inauguration at St Eustache, in a review running to two pages. And it is noteworthy that, apart from J.S. Bach's Prelude and Fugue in E minor (by no means the only works appearing on Franck's public recital programmes were the Six Pieces (1862) and Trois Pieces (1878), these latter composed for the new Trocadero organ; otherwise the performances consisted of improvisations». Durante il concerto d'inaugurazione Franck eseguì di Bach il Preludio e Fuga in Mi minore [probabilmente il BWV 548, forse il più breve]. Cfr. PRÉVOST, *Inauguration de l'Orgue de Sainte-Clotilde*, pp. 849-850.

<sup>83</sup> Cfr. ADRIANO BASSI, *César Franck*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1988, p. 20.

<sup>84</sup> Cfr. ANDREW THOMSON, *César Franck: Mind, Flesh, and Spirit*, «The Musical Times», V/131, 1990, p. 640. Le lezioni di Franck dovettero affascinare numerosi allievi se «Charles Tournemire said that a large number of auditors, "fugitives from harmony, fugue and composition classes," secretly flowed into the organ class at the Conservatory». Cfr. OCHSE, *Organists and Organ Playing*, p. 159. Aggiunge BORTOLOTTI, *Dopo una Battaglia*, p. 114: «Professore d'organo, succedendo al suo maestro François Benoist, Franck è, con Fauré, il grande irregolare della didattica francese. Pur possedendo un acuto senso delle possibilità strumentali dell'organo, non fu propriamente un esecutore notevole, men che mai un insegnante: i suoi allievi divenuti famosi – fra essi i primi organisti di Francia, un Vierne, un Tournemire – ammettevano facilmente di non avere imparato molto, in fatto di tecnica, dal tollerantissimo insegnante. Il quale, peraltro, vistasi rifiutata due volte la cattedra di composizione, nel 1879 e nell'80, trasformò tranquillamente, un poco sornionamente, la propria classe in un cenacolo di idee nuove: nasceva, giorno dopo giorno, la *bande à Franck*».

<sup>85</sup> Citato in OCHSE, *Organists and Organ Playing*, p. 151.



acrobats desirous of dazzling the fallery; only a constant concern for the dignity of his art, for the nobility of his mission, for the fervent sincerity of his sermon in sound. Joyous or melancholy, solemn or mystic, powerful or ethereal, Franck knew how to be all those at Sainte Clotilde, and mere technical resources such as contrapuntal artifices, canons, superimposing of themes, etc., etc., would never appear except when justified by the expression of a thought whose criteria were essentially depth and emotion<sup>86</sup>.

A ruoli invertiti, ecco invece come venivano lette e interpretate le improvvisazioni proposte da Vierne<sup>87</sup>, le quali receprivano le mutate condizioni del linguaggio armonico.

Vierne's improvisations were inclined very much towards modern harmonies; they were always most scholarly and unusually clever. They consisted, for the most part, of short interludes to the different parts of the Mass, very often the same melody of the chant being played in appropriate Gregorian harmony with "full organ," producing an inspiring antiphonal effect. At other times the organ responses were of greater length, thus giving opportunity for more extended improvisation, and with variety of registration. He would usually employ a plainsong melody and weave all sorts of intricate harmonies around it. I often wondered how he was ever going to get back to the key from which he started, especially as the signal bell would sometimes ring for him to stop while he was far away from the original key and in the midst of an interesting development. But he could always bring it to a close in a most graceful manner<sup>88</sup>.

Si può notare come il rapporto tra "l'immobilità" di un canto di gloriosa tradizione e linguaggi armonici in continua trasformazione, costringa gli improvvisatori a trovare comunque delle relazioni tra un canto "immutabile" e "intricate armonie". Questo vincolo è una delle cause per cui i linguaggi della musica sacra hanno accusato, dal primo '900, un "rallentamento" rispetto alle trasformazioni di altre esperienze musicali che, di fatto, hanno modificato anche il concetto stesso di cantabilità.

Un percorso simile a quello di Franck fu quello seguito da Camille Saint-Saëns, di tredici anni più giovane: entrambi allievi di Benoist, tutti e due coltivarono un forte interesse per l'improvvisazione. Quando, nel 1861, fu chiamato ad insegnare pianoforte all'École Niedermeyer<sup>89</sup>, Camille Saint-Saëns non si limitava a seguire gli allievi nell'acquisizione della tecnica dello strumento, ma fece loro conoscere, eseguire ed analizzare composizioni, allora sconosciute, di Schumann, Liszt e Wagner, contribuendo alla formazione di numerosi musicisti, in particolare

---

<sup>86</sup> Ivi, p.58.

<sup>87</sup> Cfr. EDWARD SHIPPEN BARNES, *An Organ Student in France: An Informal Talk*, «The Diapason», 12, n. 8, 1921, p. 25: «I am truly say that, great as is his written music, his improvisations are equally great, and greater. He would often start with the most amazing dissonance, as, for instance, a minor second, played with full organ high up on the keyboard-from which he would weave and blend the most intricate of harmonies, modern to a degree, but all with a firm, logical plan, and end up in a blaze of glory that just carried one up to heaven. I assure you that description is not overdrawn. Another type in which he excelled was a smooth and flowing type of four or five-part composition with the mf diapasons and flutes-very much like the beginning of his First Symphony or the second theme of the first movement of the Second Symphony». Cfr. anche ROLLIN SMITH, *Louis Vierne: Organist of Notre-Dame Cathedral*, Hillsdale, Pendragon Press, 1999, p. 440.

<sup>88</sup> Cfr. MARSHALL BIDWELL, *Vierne and Dupré*, «The American Organist», September, 1922, p. 368; SMITH, *Luis Vierne*, p. 445.

<sup>89</sup> L'École Niedermeyer, nata per sviluppare la musica sacra e offrire anche ai giovani delle classi più povere la possibilità di completare il loro ciclo di studi in modo completamente gratuito, fu fondata dal compositore svizzero Louis Niedermeyer (1802-1861).

Eugène Gigout, Gabriel Fauré, André Messager e Albert Périlhou. Durante il periodo d'insegnamento alla scuola di Niedermeyer, Saint-Saëns fu organista alla Madeleine, dove poté esprimere le sue doti di improvvisatore.

Saint-Saëns loved to play the organ. Even after he left his church position in 1877 he never lost interest in the instrument, and took great pleasure in an occasional return to it. Improvisation was his particular joy, and his skill at it was legendary. Ermend Bonnal related that one could not distinguish his improvisations from written works and that Saint-Saëns could reproduce several times, note-for-note, an improvisation that particularly pleased him (25, p. 7). It was more than coincidence that Fauré and Périlhou became noted for their very personal and original styles of improvisation, and that Gigout became the most renowned improviser and teacher of improvisation of his generation<sup>90</sup>.

Saint-Saëns ha lasciato anche un testo fondamentale sull'arte dell'improvvisazione all'organo e sulla sua funzione indispensabile per lo sviluppo delle capacità creative e compositive. Un passo risulta particolarmente illuminante sulle funzioni attribuite all'esercizio di questa tecnica.

Formerly, improvisation was the basis of the organist's talent; his virtuosity was slight-music written for organ with concertante pedal was beyond his powers. As a compensation, we had improvisations of the highest order. Little by little our organists have bent themselves to acquire the virtuosity which they lacked, and the Fugue with obbligato pedal has become familiar to them; but at the same time, under the influence of the German School, improvisation has fallen into disrepute. It is impossible for me not to deplore this needless decadence. Without speaking of the monotony which results from it -for all organists have very nearly the same repertory- it is improvisation alone which permits one to employ all the resources of a large instrument, and to adapt one's self to the infinite variety of organs; only improvisation can follow the service perfectly, the pieces written for this purpose being almost always too short or too slow. Finally, the practice of improvisation frequently develops faculties of invention which, without it, would have remained latent.[...] It may excite surprise to learn that the Andante of my first Sonata for piano and violoncello, and the conclusion of my Symphony in C minor, were created on the manuals of the organ. [...] It is to form such organists that they are laboring in the organ-class at the Conservatory of Paris, where execution and improvisation receive an equal meed of honor<sup>91</sup>.

Come si può osservare, il musicista esalta l'importanza dell'improvvisazione e i progressi della scuola francese, mentre imputa la decadenza di quest'arte allo stile severo di origine tedesca che, nel nome di Johann Sebastian Bach, avrebbe condizionato e limitato schiere di organisti. In prospettiva, Saint-Saëns indica un possibile sviluppo dell'improvvisazione nella ricerca di una mediazione possibile tra libertà-fantasia e rigore costruttivo. Infatti, pur facendo risalire l'origine di alcune sue importanti composizioni alla sperimentazione precedentemente effettuata sull'organo, egli ribadisce che nella classe di organo del Conservatorio di Parigi, composizione e improvvisazione erano considerate allo stesso livello.

Questo fu il metodo seguito anche da Eugène Gigout, allievo di Camille Saint-Saëns, organista nella chiesa di Saint Augustin e docente al Conservatorio di Parigi. Sulla natura delle sue lezioni d'improvvisazione apre una finestra Archibald M. Henderson, a sua volta allievo di Charles-

---

<sup>90</sup> OCHSE, *Organists and Organ Playing*, p. 213.

<sup>91</sup> CAMILLE SAINT-SAËNS - THEODORE BAKER, *Music in the Church*, «The Musical Quarterly», II/1, 1916, pp. 1-8: 8.

Marie Widor. Il documento che segue è di particolare importanza poiché ci mostra il criterio pedagogico alla base di una didattica di successo. Nel caso specifico Gigout parte dall'improvvisazione della linea, dalla nota dopo nota, non dall'armonia ma dal contrappunto.

The class-training in improvising... was original, and being carefully graded, proved encouraging, even to the youngest students. It was conceived much more (on) contrapuntal than on harmonic lines. In the early stages it consisted in adding a single part, note against note, to a simple diatonic melody. This being added in the bass, the melody would then be given to a lower voice, the counterpoint being added above. When two-part counterpoint could be improvised easily, three-and four-part work was then considered. When note-against-note harmony had been mastered, the student passed on to free counterpoint. Later, examples were given for canonic treatment; and lastly, the exposition of a fugue was demanded. It was a rigorous but stimulating course<sup>92</sup>.

Fu allievo di Camille Saint-Saens all'École Niedermeyer anche Gabriel Fauré, organista a Saint-Sulpice, maestro di coro alla Madeleine, critico del quotidiano *Le Figaro* e, dal 1905, direttore del Conservatorio di Parigi<sup>93</sup>. Fauré riesce ad intrecciare un sofisticato equilibrio tra armonia e cantabilità, elaborate da un profondo, ma rinnovato rapporto con la modalità. Tuttavia, come osserva Bortolotto, una base tanto accademica non gli ha inibito l'abitudine quotidiana con la creazione emergente dall'immediatezza delle mani attive sul proprio strumento.

S'è largamente riferito, in memorie e monografie, sulle doti, che furono stimate prodigiose, di Fauré improvvisatore all'organo e al pianoforte. La pratica poteva divenire un giochetto di società, a quattro mani o a due pianoforti: Saint-Saëns o Messager accettando una sfida cortesemente maliziosa. Invero, e tanto più quanto procede la serie dei pezzi per pianoforte- tutti secondo i moduli chopiniani con risoluta intransigenza verso la illustrazione, o decorazione, di titoli (denominazione strumentali per eccellenza: preludio, capriccio, fantasia, fuga, impromptu e improvisation; forme di danza: mazurca, valzer, cajkovskianamente corretto da caprice; riferimenti direttissimi: ballata, notturno, barcarolle; con i soli richiami a Mendelssohn dell'op. 17), un rapporto si instaura, ed appare schiacciato palese alla lettura: la dipendenza di quell'armonia dalle posizioni della mano. Il pianismo può esser non facile, ma, costantemente, il passaggio *tombe sous les doigts*. Non uno che possa indurre a scelte riflessive; la soluzione prima rimane la definitiva<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Ivi, p. 218. Risulta interessante sovrapporre alla descrizione della lezione tenuta da Gigout l'impressione del giovane Maurice Duruflé: «What can one say about the teaching of Gigout, the professor at that time? He was a kind man. His teaching was very traditional, based almost exclusively upon the study of *fugue d'école*, which gave his courses a very austere atmosphere. Maintaining the countersubject in the course of the fugue was not obligatory. This made things much easier. Performance was downright boring, without any study of registration. Free improvisation took a form of the first movement of sonata form with only one theme which had no relationship with classical allegro. It was a hybrid form in three parts whose first and third parts had rather the character of an andante. The central development was more animated». Cfr. JAMES E. FRAZIER, *Maurice Duruflé: the man and his music*, Rochester, University of Rochester Press, 2007, p. 37.

<sup>93</sup> Cfr. JEAN-MICHEL NECTOUX, *Fauré. Le voci del chiaroscuro*, trad. it. di Raoul Meloncelli e Sergio Bestente, Torino, EDT, 2004, p. 50: «La sua anima d'artista è la sola raccolta che lui sfoglia, e nella quale, ad ogni istante, fa delle meravigliose scoperte inedite. Le sue nuove idee amano esporsi nei registri più delicati, con deliziose reminiscenze armoniche de *La Bonne Chanson*, di *Prométhée* o di *Lieder* avvincenti, ove si mescolano talora le tristezze severe del *Requiem* o la malinconia più tenera dell'*Élégie*; e tutte queste idee contrastano tra loro attraverso contrapposizioni di sfumature in eco, ripercosse dalle quattro tastiere con una registrazione sempre elegante e di una poetica dolcezza: Gabriel Fauré è il poeta dell'organo». Cfr. anche FRANÇOIS DE MENIL, *Nos grands organists*, «Musica», 1, n. 4, 1903, pp. 56-58.

<sup>94</sup> BORTOLOTTI, *Dopo una battaglia*, p. 200.

Bortolotto sembrerebbe alludere a una pratica semplificata dell'improvvisazione, cioè a un processo di prima mano dal quale si scartano preparazione e sviluppo: le dita procedono con l'orecchio cercando la semplificazione più che la comodità.

Fauré, malgrado il profondo amore per il pianoforte, era prima di tutto un compositore, e un compositore preoccupato molto più della qualità e dell'originalità che non della comodità strumentale e, *a fortiori*, dei grandi effetti sulla tastiera<sup>95</sup>.

Naturalmente, per rendere la giusta dimensione delle modalità improvvisative della scuola organistica francese servirebbe una trattazione ben più ampia, anche se limitata alla sola lezione di Franck che presenta risvolti sempre nuovi e originali. Ad esempio, tra i suoi allievi ci fu la singolarissima figura di Dynam-Victor Fumet, un medium anarchico vicino agli ambienti della Società teosofica di Hélène Blavatsky e, per un periodo, direttore dell'orchestra de *Le Chat Noir*. Nel 1910 Fumet fu nominato organista della chiesa Sainte-Anne-de-la-Maison-Blanche, dove si distinse per le sue improvvisazioni e per il personalissimo linguaggio delle sue composizioni che anche nei titoli rivelano un sapore simbolista non legato, ad esempio, alla funzione all'interno dei riti religiosi. Sono brani caratterizzati da un cromatismo accentuato che non rinunciano alla trasparenza contrappuntistica. Anche il figlio Raphaël fu organista e studiò composizione con Vincent d'Indy alla *Schola Cantorum*, diventando famoso come improvvisatore di colonne sonore all'organo per i film muti. Delle sue improvvisazioni piegate da un linguaggio permeato di nostalgia verso mondi sonori storicizzati ci occuperemo in un capitolo specifico.

Allievo di Franck fu pure Charles Tournemire (1870-1936), organista a Sainte-Clotilde e autore di un trattato sull'esecuzione organistica in cui espone le proprie idee sull'arte dell'improvvisazione.

L'art de l'improvisation est comme une sorte d'illumination qui éclaire subitement l'âme de l'artiste, la porte vers les hauteurs, et les procédés disparaissent complètement lorsque la pensée est noble, l'émotion réelle. C'est alors que l'improvisateur se sent soutenu comme par une force mystérieuse qui *lui fait* trouver de belles périodes, de beaux accents, sans l'étroite et enfantine préoccupation de bien "peigner" un indigent contrepoint à deux parties, un froid *trio* de claviers...o quelque autre combinaison<sup>96</sup>.

Se da un lato, dunque, Tournemire vede come indispensabile per l'organista una formazione basata sulle rigide forme contrappuntistiche, dall'altro sostiene che lo spazio improvvisativo deve essere coltivato nella dimensione più libera, affermando l'esigenza di un distacco dalla base contrappuntistica rigida, perché

---

<sup>95</sup> Cfr. NECTOUX, *Fauré*, p. 57.

<sup>96</sup> CHARLES TOURNEMIRE, *Précis d'exécution de registration et d'improvisation à l'orgue*, Paris, Éditions Max Eschig, 1936, p. 102.

was not particularly attracted to this austere and scholastic form of improvisation. He carried it out himself in a very free manner<sup>97</sup>.

In una lettera del 15 dicembre del 1983 a Felix Aprahamian, Olivier Messiaen descrive le improvvisazioni di Tournemire ponendo ancora al centro della questione il tema della motivazione che, secondo l'insegnamento del suo maestro, dovrebbe nascere non tanto durante i pubblici concerti, ma dentro l'azione liturgica, favorita da uno stato di concentrazione, di meditazione e di preghiera.

When Tournemire improvised in concert, it was good. But the improvisations were much more beautiful during Masses at Sainte Clothilde, when he had the Blessed Sacrament in front of him. I think I resemble him somewhat in this respect. I improvise much better during a Service, on my organ at Trinité. In a concert, my gifts desert me, and my imagination disappears<sup>98</sup>.

Maurice Duruflé ha fotografato Tournemire durante un'improvvisazione sul Cavaillé-Coll di Sainte Clothilde e ne ricava un ritratto in linea con le impressioni di Messiaen, ma aggiunge una serie di particolari che si soffermano sul coinvolgimento psicofisico dell'organista.

Carried away by the music that sprang forth spontaneously from his fingers, he could no longer control his reflex. He had departed elsewhere. When he played upon the récit, he would close his eyes at the same time as the expression box. During a crescendo, he could be seen becoming animated little by little, emphasizing with an involuntary grimace a particularly dissonant harmony. Then as he reached the tutti, at the reentrance of the themes in pedal octaves, he suddenly stood on the pedal keyboard for several measures, to the great astonishment of his guests, all the while continuing to improvise. He rarely finished the *sortie* on full organ<sup>99</sup>.

Dal canto suo Marcel Dupré, allievo di Vierne e Widor, insegnante al Conservatorio di Parigi fino al 1956, organista a St.-Sulpice fino al 1971 e maestro di Messiaen, ci introduce invece nella dimensione di un'improvvisazione che, nella *Symphonie-Passion*, si cristallizza sotto forma di partitura. L'8 dicembre 1921, come accadeva abitualmente, egli improvvisò durante un concerto al Wanamaker Department Store di Philadelphia.

I will never forget that evening, when, having received themes for the improvisation, I found that several of them were plainsong melodies, *Jesu Redemptor*, *Adeste Fideles*, *Stabat Mater* and *Adoro Te*. In a flash I had the vision of a symphony in four movements, the world waiting for the coming of the Saviour, the Nativity, the Crucifixion, the Resurrection, all of which eventually became my *Passion Symphony*, which I commenced to compose on my return to France. When my plan was announced by Dr. Russel the whole audience stood up, and I played in state of excitement that I have rarely known<sup>100</sup>.

La versione scritta fu pronta per l'inaugurazione del nuovo organo della cattedrale cattolica

---

<sup>97</sup> Cfr. FRAZIER, *Maurice Duruflé*, p. 27.

<sup>98</sup> Cfr. «*Bien Cher Félix*». *Letters from Olivier Messiaen and Yvonne Loriod to Felix Aprahamian*, ed. by Nigel Simeone, Cambridge, Mirage Press, 1998, p. 51. Cfr. anche ROBERT SHOLL, *Making the Invisible Visible: The Culture, Theology and Practice of Olivier Messiaen's Improvisations*, <https://www.yumpu.com/en/document/view/9283661>

<sup>99</sup> Cfr. FRAZIER, *Maurice Duruflé*, p. 26.

<sup>100</sup> Cfr. GRAHAM STEED, *The organ works of Marcel Dupré*, Hillsdale, Pendragon Press, 1999, p. 31.

di Westminster il 9 ottobre 1925. Messiaen, che ne fu profondamente colpito probabilmente per la coesistenza di elementi molto diversi, così commentò l'evento.

I have often read, played, and replayed it since. It is such [*encore*] a prophetic work. The Peons and Epitrates (rhythms of 5 and 7) of the first movement, the oriental and modal poetry of the second, the overwhelming *Crucifixion* (where one finds the germ of the future *Chemin de la Croix*), the flashes of stained-glass windows, the prayer [*la mantée*] in glory, the cosmic halo of the Resurrection: all the organ literature derives from this beginning, this first indispensable monument<sup>101</sup>.

Quella che sinteticamente viene, dunque, definita come *scuola francese* in realtà vede la concomitanza di diversi elementi, il primo dei quali consiste in un sistema didattico efficace che produce musicisti con una preparazione molto ampia e non limitata all'apprendimento della tecnica strumentale, ma che al contrario utilizza lo strumento (organo) per sviluppare le capacità creative dello studente (leggasi improvvisative e compositive). Un secondo aspetto non trascurabile è la presenza nelle chiese di strumenti con enormi possibilità timbrico-dinamiche, nati da una fortunata collaborazione tra organist, organari e committenti.

#### 4. Il pianoforte

Nella seconda metà dell'800, in Europa e in America furono attivi numerosissimi pianisti, spesso allievi dei più autorevoli esponenti della didattica romantica, i quali si dedicarono intensamente all'attività improvvisativa.

Theodor Leschetizky, pianista e compositore polacco, studiò pianoforte a Vienna con Carl Czerny e composizione con Simon Sechter. Divenne docente al Conservatorio di San Pietroburgo, del quale fu cofondatore; successivamente, a Vienna, costituì una delle scuole pianistiche più ricercate d'Europa e la sua arte esecutiva è rimasta incisa su alcuni rulli Welte-Mignon, registrati il 18 febbraio 1906. Di particolare interesse è la biografia scritta dalla sorella adottiva, contessa Angèle Potocka, perché restituisce un quadro complessivo dell'attività improvvisativa che caratterizzava l'arte dei pianisti nella seconda metà dell'800 e che si svolgeva principalmente nel salotto della contessa Maria Kalergis (1822-1874), un'abile pianista allieva di Chopin.

The Countess Calergio was a woman of imposing presence. She treated Leschetizky with considerable hauteur, [...] she finally advanced to the grand piano and, slowly taking off her long gloves, prepared to play. Her musical, and at the same time virile, prelude announced what her interpretation of selected compositions would be. She played the "Norma Fantasia" of Liszt, and other numbers [...] When my turn came, [...] I propose that you give me a theme or two on which to improvise. She selected three: a folk-song, 'Wanka Tanka,' an air from 'The Huguenots,' and one from 'Don Giovanni.' I was in practice, with forms and passages well in my fingers, and, I may add,

---

<sup>101</sup> Cfr. *Making the Invisible Visible: The Culture, Theology and Practice of Olivier Messiaen's Improvisations*, ed. by Dennis Hunt, <https://www.yumpu.com/en/document/view/9283661>, che riprende la cronaca apparsa sul «*Courrier Musical de France*», 35, 1971, p. 113.

have always enjoyed improvising<sup>102</sup>.

Pianista improvvisatore fu anche l'ucraino Vladimir de Pachmann (1848-1933), un singolare specialista del repertorio di Chopin. Studiò teoria con Anton Bruckner ed è noto per essere stato uno dei primi pianisti a incidere sui rulli della Welte-Mignon.

How *did* Pachmann play Chopin? In the first place, he gave evidence of a close acquaintance with the music of Chopin's idols: Bach, Scarlatti, and Mozart. Further, he was familiar with the differences among the first editions of Chopin's music (English, French, German) as well as of the variants the composer had written into the scores of his students (a few of whom- Karol Mikuli and Thomas Tellefsen among them-published their own editions of Chopin, and played them in a spirit almost of improvisation: From one to another, the notes may be different and at the same time completely faithful to the music. This is not to say *all* of the notes Pachmann played were written by Chopin, of course<sup>103</sup>.

Una libertà interpretativa, però, non può non avere alle spalle una "disponibilità" all'improvvisazione. E così, nel 1902, un critico anonimo (forse James Huneker) descrive la visita alla casa di Pachmann osservando che, dopo un'adeguata preparazione attraverso l'esecuzione di scale per terze, seste, cromatiche, ecc.,

he began to prelude, to improvise the most wonderful little cadenzas, runs, variations, etc., until it seemed as if the devil himself were let loose. In fact, as Pachmann sat there in the growing darkness, his profile grotesquely outlined against the window, bringing forth those wonderful sounds from the piano, I was forcibly reminded of Tartini's dream of the devil appearing at night and fiddling for him that wonderful piece<sup>104</sup>.

All'ambito salottiero si riferisce anche il racconto di una improvvisazione proposta da Pyotr Ilyich Tchaikovsky, a conferma certamente di innate capacità, ma anche come dimostrazione di conoscenza e applicazione di linguaggi diversi.

Peter loved his mother with passionate intensity, and when she died of cholera in 1854 retired into himself, morose, cynical, and somewhat self-centered. It was some time before he recovered. He followed the example of other men of his own rank in life by fitting himself for an official sinecure in Petrograd, where the pay was good and the service light. By day he was a rather absent-minded and unsatisfactory official, and by night the darling of Petrograd drawing-rooms, for he was a good-looking young man who had a charming talent for the improvisation of waltzes at the piano. This was Tchaikowsky in his twentieth year<sup>105</sup>.

Dall'altra parte dell'Europa incontriamo l'esperienza del compositore ed improvvisatore spagnolo Isaac Albeniz che, dalla natia Catalogna, arrivò a seguire la lezione di Franz Liszt ed a frequentare l'ambiente culturale parigino. È plausibile l'interpretazione che propone Walter Aaron

---

<sup>102</sup> ANGÈLE POTOCKA, *Theodor Leschetizky an intimate study of the man*, trad. dal francese di Geneviève Seymour Lincol, New York, The Century co., 1903, pp. 150-151.

<sup>103</sup> Cfr. MITCHELL, *Vladimir de Pachmann*, pp. 9-10.

<sup>104</sup> Ivi, pp. 80-81.

<sup>105</sup> Cfr. OLIN DOWNES - CHASE EMERSON, *The Lure of Music: Depicting the Human Side of Great Composers With Stories of Their Inspired Creations*, New York, Harper & Brothers, 1918, p. 207.

Clark circa il travaso di sensibilità timbrica dal pianoforte all'orchestra, che caratterizza la produzione del compositore spagnolo, poiché lo stretto rapporto che si crea tra artista e strumento diventa un'irrinunciabile possibilità di pensare la musica stessa.

Albéniz's increased appreciation of the expressive potential of sonority found ready expression in his late piano works, and one encounters in *Iberia*, for example, the fullest possible exploitation of the timbral resources of the piano. As an orchestrator, then, Albéniz may originally have thought of the orchestra as a big piano<sup>106</sup>.

Per Albeniz, della cui abilità nell'arte dell'improvvisazione rimane traccia in alcune incisioni su rulli, è da un inesauribile estemporizzazione che confluiscono, si articolano e si coagulano i frammenti, le idee che diventeranno partiture, ma anche da dove emergono origini, memorie d'ascolto:

the improvisation was central to his method of composition, and this is why his music has the freshness and spontaneity of the folk models that inspired it<sup>107</sup>.

Pur rimanendo a cavallo tra i due secoli facciamo ritorno all'organo per osservare la feconda convivenza tra improvvisazione e composizione che alimenta l'anima di Anton Bruckner. Improvvisando all'organo, egli scavava ed elaborava materiali che finivano nelle partiture delle sue sinfonie, come evidenzia un aspetto particolare della sua *Sinfonia* n. 8.

The first time any of the music was heard in public was on 28 August 1886, when some of its themes, interwoven with other from Wagner's *Götterdämmerung*, provided the material for an organ improvisation by Bruckner at the Abbey of Saint Florian<sup>108</sup>.

Bruckner, che aveva cura di annotare anche aspetti marginali della sua vita quotidiana, il 25 marzo 1894 registra la sua ultima improvvisazione all'organo di St. Florian.

End of High Mass freely improvised. At the beginning of the High mass from my 150th psalm. Then free Holy Thursday.

Il tema era il seguente.



<sup>106</sup> Cfr. WALTER AARON CLARK, *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 280.

<sup>107</sup> Ivi, p. 282.

<sup>108</sup> Cfr. MICHAEL STEINBERG, *The symphony: a listener's guide*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 115.



I pochi indizi che emergono dagli scarni appunti di Bruckner confermano ancora la compresenza di due consolidate modalità improvvisative: l'improvvisazione su tema (inizio della liturgia) e l'improvvisazione libera (fine della liturgia)<sup>109</sup>.

Uno degli esempi più efficaci dei possibili rapporti tra improvvisazione e composizione, che ha contraddistinto la musica del '900, è ancora una volta offerto da Oliver Messiaen. Organista titolare alla Sainte-Trinité dal 1931 fino alla sua morte<sup>110</sup>, visse con vasta curiosità le più radicali esperienze del linguaggio musicale del Novecento, conservando un solidissimo aggancio alla tradizione parigina. Uomo ispirato da una profonda fede cristiana, riuscì a mescolare i più diversi interessi culturali e sonori all'interno di un linguaggio dalle solidissime fondamenta teoriche<sup>111</sup>, alimentato da una assidua e profonda meditazione attraverso la costante attività improvvisativa all'interno della liturgia che obbligava l'organista a relazionarsi continuamente con i contenuti teologici dei riti, con il canto gregoriano, ma anche ai loro tempi.

In the case of his modes, Messiaen first discovered sounds that pleased him when improvising<sup>112</sup>.

Proprio a causa di questa "antica" solidità è divenuto, anche negli ambienti tellurici di Darmstadt, maestro di molti compositori.

## 5. I nuovi linguaggi

A seguito di profonde trasformazioni sociali ed economiche, nei primi anni del '900 lo spazio acustico fuori dalle cattedrali e dai salotti si riempie di una massa di elementi mai prima uditi. Al di là del fisiologico rifiuto di buona parte del pubblico verso le novità, c'è chi, come i futuristi, sceglie invece la strada del matrimonio indissolubile con la modernità, iperboli e provocazioni comprese. Proponendo una coraggiosa e sottile analisi del paesaggio realizzata «con le orecchie più attente che gli occhi», i fautori della modernità assicurano l'esperienza di un nuovo piacere che si potrà godere

nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio dei motori che fischiano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitar delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli

---

<sup>109</sup> Secondo SERGIO MARTINOTTI, *Bruckner*, Torino, EDT, 2003, p. 22, «Bruckner anteponeva l'improvvisazione all'esecuzione».

<sup>110</sup> Cfr. CHRISTOPHER PHILIP DINGLE, *The Life of Messiaen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 180: «For much of his time at the Trinité he played at four services each Sunday, adapting his improvisations to the nature of the music being used. Whereas for the High Mass was Classical and Romantic music. The third Mass, at midday, was reserved for modern music, while the much briefer service of Vespers involved only short improvisations».

<sup>111</sup> OLIVIER MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, Parigi, Leduc, 1944.

<sup>112</sup> DINGLE, *The Life of Messiaen*, p. 16. L'origine dalla pratica improvvisativa dei modi è confermata da una dichiarazione di Messiaen in un'intervista del gennaio 1992 con Jean-Christophe Marti. Cfr. *St. François d'Assise / Saint François d'Assise: Messiaen, Special Bilingual program Book of the Salzburg Festival*, «Opéra d'aujourd'hui», n. 4, 1992, p.12.

stridori delle seghe meccaniche, i balzi dei tram sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrire delle tende e delle bandiere. Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpaccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, le filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee<sup>113</sup>.

Dall'ascolto di questo vasto parco acustico, Luigi Russolo, mente musicale del Futurismo, iniziò la sua sintesi sonora, progettando e costruendo una serie di strumenti denominati *intonarumori* in grado di generare e modulare in modo sofisticato svariati rumori<sup>114</sup>. Gruppi di smilzi giovanotti, «*boxeurs* allenatissimi» guidati da Filippo Tommaso Marinetti, esprimevano idee radicali rispetto alla storia della musica: Beethoven e Wagner avevano «squassato i nervi e il cuore» e i nostri amati organi, tacendo degli altri strumenti, venivano delicatamente definiti «gemebondi»<sup>115</sup>. Russolo, ritenendo le proprie teorie una logica conseguenza della musica contemporanea che si avvicina «sempre più al *suono-rumore*», indica una nuova musica fatta non di «rumori imitativi della vita», ma composta «mediante una fantastica associazione di questi timbri, e di questi ritmi vari»: è con questo materiale che «la nuova orchestra otterrà le più complesse e nuove emozioni sonore»<sup>116</sup>.

L'improvvisazione intesa come procedimento per fare musica potrà disporre di uno spazio necessario alla logica del movimento futurista<sup>117</sup>. In Italia, sono diversi i musicisti che nella copiosa serie di manifesti hanno fatto riferimento a questa nuova arte creativa. Così Franco Casavola, allievo di Ottorino Respighi e creatore del *Manifesto sul Futurismo musicale in Puglia* (1927) scrive che

l'estemporaneità, elemento germinale della musica, concepita come la vera arte della eloquenza, libera la musica dalle forme e dai modi tradizionali<sup>118</sup>;

e, non disprezzando il jazz, auspica che si possa verificare un processo di profonda simbiosi tra esecutore e creatore.

L'esecuzione estemporanea era abituale anche per il pianista e compositore triestino Silvio

---

<sup>113</sup> LUIGI RUSSOLO, *Manifesto futurista*, in *L'Arte dei rumori*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1916, p. 12.

<sup>114</sup> Cfr. LUCIANO CHESSA, *Luigi Russolo Futurist*, Berkeley, University of California Press, 2003, p.140. «Russolo understood the intonarumori to be a means with multiple functions; these instruments can thus be illustrated by the three-level outline. At the first level, the intonarumori is a means to produce noise, making it available as primal matter to be transformed; but it can also enable the channeling of the spiritual energy gathered by the artist-creator, infusing its energy into the noise matter and transforming it by elevating it into something spiritual: into art that has the gift of being alive. Marinetti had this function in mind when he claimed the intonarumori's ability to "organize spiritually and fantastically our acoustic vibrations».

<sup>115</sup> RUSSOLO, *Manifesto futurista*, pp. 11-13.

<sup>116</sup> Ivi, pp. 10, 16.

<sup>117</sup> Cfr. DANIELE LOMBARDI, *Il suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica*, Lucca, LIM, 1996, p. 41: «L'improvvisazione è un altro dei prodotti fondamentali dell'estetica futurista, sicuramente la più consona a quella modalità vitalistica che pone l'evento artistico come un *divenire*».

<sup>118</sup> FRANCO CASAVOLA, *la Musica Futurista*, «Vetrina Futurista», 1 s., 1927, pp. 79-81: 79.

Mix, al secolo Silvio De Re<sup>119</sup>. In *Verso le nuove forme dell'arte musicale*, primo di tre articoli apparsi su *L'Impero* nel 1926, egli scrive:

Ho potuto così realizzare praticamente una cosa non certo impossibile ma dalla quale siamo ancora lontani: 'l'improvvisazione orchestrale' trasmessa esattamente da un 'nucleo creatore' alle singole sorgenti sonore<sup>120</sup>.

Una conferma indiretta dell'importanza della dimensione improvvisativa nella musica futurista viene dal compositore americano George Antheil, un artista introdotto nei circoli parigini da Ezra Pound e Virgil Thomson.

George Antheil often styled himself a "futurist," even though he took exception to the Italian futurists' specific conception of music.

[...]

George Antheil, "Musical Neofism," quoted in Whitesitt, George Antheil, p. 69. On the same page Whitesitt also quoted an undated typescript in the Antheil Estate: "I entirely discount the futurists, because their music was not composed but improvised-and improvisation is the very antithesis of composition"<sup>121</sup>.

Un altro manifesto futurista su *L'improvvisazione musicale* fu scritto nel 1921 dai pianisti Mario Bertocchini e Aldo Mantia, allievo di Vladimir de Pachmann. Lo stringato documento annuncia che «altri varchi si potranno aprire, altre cime ascendere mediante la distruzione assoluta di tutte le leggi musicali e la *libera improvvisazione*», applicando le seguenti modalità di attuazione:

1 - Con esecuzioni sul pianoforte e su altri strumenti.

2 - Con commenti musicali di versi, pensieri, quadri.

3 - Con dialoghi discussioni musicali tra due pianoforti, pianoforte o altro strumento, pianoforte e canto improvvisato, pianoforte e oratore improvvisatore.

Noi prepariamo così quell'ideale fusione di tutte le arti che i più grandi artisti hanno sempre agognato. Quando la sensibilità del pubblico sarà più sviluppata e non scatterà più ad ogni stonatura, realizzeremo anche la libera improvvisazione dell'orchestra<sup>122</sup>.

Due anni prima, nel 1919, Dmitri Shostakovich iniziava un rigoroso periodo di studio al Conservatorio di S. Pietroburgo, che nel 1925 lo avrebbe portato alla realizzazione della *Prima Sinfonia*, la quale segna l'inizio della sua autonoma carriera di compositore. Da un questionario sulla psicologia del processo creativo, che Roman Ilich Gruber propose all'allora ventenne compositore, emergono diversi particolari relativi alla sua formazione, ma soprattutto risalta

---

<sup>119</sup> Cfr. GLORIA MANGHETTI, *Futurismo a Firenze 1910-1920*, Verona, Bi & Gi, 1984, p. 75: «Durante la mostra Silvio Mix, al piano, faceva interventi estemporanei, improvvisazioni musicali su temi dettati dal pubblico. In qualche occasione c'erano tre pianoforti: allora partecipavano un altro amico triestino di Mix e il Maestro Boghen, professore al Conservatorio».

<sup>120</sup> Articolo pubblicato su «L'Impero» il 19 agosto 1926.

<sup>121</sup> Cfr. SUSAN C. COOK - JUDY S. TSOU, *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, Champaign, University of Illinois Press, 1994, p. 96.

<sup>122</sup> Cfr. MARIO BERTOCCHINI - ALDO MANTIA, *L'improvvisazione musicale. Manifesto futurista*. Milano, Tip. A. Taveggia, 1921.

l'importanza dell'attività improvvisativa nella fase che precede la stesura di una composizione, una fase nella quale egli sperimenta ed articola sul pianoforte tutti gli elementi utilizzati successivamente nella stesura della partitura.

My method of composing was improvising at the piano and then attempting to write it down<sup>123</sup>.

Alla precisa domanda «Do you make use of moments of improvisation as source material for the creative process?», Shostakovich, risponde:

Improvisation takes place often, almost always even at the stage of external embodiment; generally it is precisely improvisation that helps overcome the impediments in bringing a creative idea to realization<sup>124</sup>.

Un ulteriore aspetto della vita del compositore russo, da non sottovalutare, riguarda la sua attività di pianista-improvvisatore nelle proiezioni di film muti. È probabile, infatti, che essa abbia esercitato una considerevole influenza nella sua produzione scritta.

In autunno, insieme all'attività concertistica e compositiva, Sostakovic è costretto a lavorare come accompagnatore nelle sale di proiezione di film muti. Quest'attività si deve protrarre, data l'indigenza familiare, per un paio d'anni. Il musicista sosterrà nell'autobiografia che tale lavoro era stato per lui faticoso fino al punto di annientare la sua energia creativa. Molti sono invece gli studiosi secondo i quali l'improvvisazione pianistica di Sostakovic a commento dei film di quel tempo trova un'interessante corrispondenza con la forma spezzettata della sua musica futura, in cui s'intravede il principio del montaggio cinematografico<sup>125</sup>.

Si dovrà aggiungere che la confidenza con l'improvvisazione manifestata dal compositore russo, praticata già in giovane età nell'accompagnamento dei film muti, si sarebbe poi riverberata tra i suoi allievi. Di particolare valenza formativa fu l'attività svolta a metà degli anni '70 da Sofia Gubaidulina, allieva di Shostakovich e fondatrice con Viktor Suslin e Vyacheslav Artyomov del gruppo di improvvisazione *Astreja*<sup>126</sup>, gruppo che utilizzava strumenti della tradizione russa<sup>127</sup>.

Ma nel XX secolo si prospettano nuove e inaspettate aperture, specialmente negli ambienti intellettuali della Francia, il paese che va assumendo il ruolo della «testa di ponte di un universo euroafricano, centro della fusione di nuove forme culturali»<sup>128</sup>. La città di Parigi, in particolare,

---

<sup>123</sup> ROMAN ILICH GRUBER, *Questionnaire on the psychology of the creative process*, translated, with additional notes, by Malcolm Hamrick Brown, Moscow, Glinka State Central Museum of Musical Culture, 1927. Cfr. LAUREL E. FAY, *Shostakovich and his world*, Princeton University Press, Princeton, 2004, p. 34. Riferendosi alla sua formazione, Shostakovich, precisa che «the next stage was studying with Georgii Bruni. He encouraged improvisation». La conferma degli studi con Bruni si trova in DEREK C. HULME, *Dmitri Shostakovich Catalogue: The First Hundred Years and Beyond*, Scarecrow Press, 2010, p. xix: «Year, 1918; Age, 11-12; 28 Apr: played Beethoven's Fifth Sonata at class concert. Spring-summer: improvisation lessons with Georgi Bruni».

<sup>124</sup> Ivi, p. 38.

<sup>125</sup> Cfr. FRANCO PULCINI, *Sostakovic*, Torino, EdT, 1988, p. 10.

<sup>126</sup> L'attività è descritta dalla compositrice in ENZO RESTAGNO, *Gubaidulina*, Torino, EdT, 1991, pp. 63-64.

<sup>127</sup> Alcune registrazioni di *Astreja* si possono ascoltare nel CD *Astreja Improvisation* Eva Record, WWCX 2044, 1992.

<sup>128</sup> Cfr. GIORGIO RIMONDI, *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 179.

gode di rapporti con le culture più diverse, anche con quella nord-americana<sup>129</sup>. Ed è in questo clima che uno dei tanti figli del Conservatorio parigino, Dane Rudhyar al secolo Daniel Chennevière, compositore, scrittore e astrologo,<sup>130</sup> si reca a New York dove le sue originali composizioni trovano la possibilità di essere eseguite<sup>131</sup>. Negli Stati Uniti Rudhyar entra in contatto con la teosofia e la filosofia Zen, discipline che interessano una serie di compositori / sperimentatori riassumibili nella figura di John Cage. Nel campo dell'improvvisazione Rudhyar sembra anticipare molti di essi per ragioni che, probabilmente, sono da ricondursi all'ambiente di provenienza, poiché, secondo noi, Rudhyar è figlio della Parigi di cui abbiamo parlato, ovvero di un ambiente musicale intriso di una formazione all'improvvisazione.

For Rudhyar Improvisation stands for the activity to set the "innermost center free," and for the spontaneity of expression "either for sheer joy or in answer to a...poignant need" A newspaper clipping from the late 1920s recounts his words, anticipatory of Cage: "In the new," he said, "the score is not the music. The music is that which is EMANATING OUT OF IT"<sup>132</sup>.

Nel tempo, l'elaborazione improvvisativa di Rudhyar da un lato sembra perdere la dimensione "manuale", dall'altro s'incanala in un'ampia visione culturale, in una urgente proposta allargata a modello di società. D'ora in avanti, per molti compositori la partitura tenderà a farsi bacino di raccolta per scardinamenti radicali che avranno come risultato infinite possibilità di lettura. Essa torna ad essere un fragile schema aggrappato al tempo presente, per una musica che non può essere mai uguale: utopia di un'irraggiungibile libertà.

The urge to experience music in the "now" has manifested in avant-garde music as a strong emphasis on improvisation and the chance happening glorified in aleatory music. This emphasis on improvisation is a reaction against the authoritarian power of the musical score, a protest against the notion that the score *is* the music, that music can exist only in terms of rigid relationships between notes and precisely indicated modes of playing that have been determined by a composer once-and-for-all. Improvisation, however, may take many forms.[...] improvisation may allow this innermost center free, spontaneous expression, either for sheer joy or in answer to a strong, perhaps poignant need in oneself or in other. Such freedom, however, is rare. It may be sought through the process of meditation<sup>133</sup>.

La dimensione aleatoria della scrittura musicale appare particolarmente evidente in Charles

---

<sup>129</sup> Cfr. ANDREA LANZA, *Il Secondo Novecento*, Torino, EdT, 1991 (Storia della musica, 10), p. 66: «Anche Messiaen nutre un'accesa attrazione per l'India e per tutti i paesi in cui ascetismo ed erotismo sono elementi culturali indissolubili».

<sup>130</sup> Del livello dei rapporti tra le vere scienze è testimone Charles Robert Richet, insignito del premio Nobel nel 1913 e citato negli scritti di Boccioni come esempio di ricercatore interdisciplinare.

<sup>131</sup> Gli scambi musicali tra Americhe ed Europa hanno radici profonde, come evidenzia il caso dell'organista John Zundel trasferitosi a New York nel 1847. Fu allievo di Christian Heinrich Rinck che, a sua volta, aveva studiato con Johann Christian Kittel, allievo di Johann Sebastian Bach.

<sup>132</sup> Cfr. DENIZ ERTAN, *Dane Rudhyar: His Music, Thought, and Art*, Rochester, University of Rochester Press, 2009, p. 152.

<sup>133</sup> Cfr. DANE RUDYAR, *The magic of Tone and the Art of Music*, Boulder, Taylor & Francis, 1982, p. 116.

Ives, le cui visioni sono pur figlie delle tastiere e di una pedaliera<sup>134</sup>.

Ives was active as a church musician in an era when improvisation was a requisite skill that any good organist had to possess. Some of his abilities here undoubtedly transferred to his piano playing although the models on which an organist improvises and the style of that improvisation and its harmonic language are somewhat different from those of popular music<sup>135</sup>.

Non c'è dubbio che l'ispirazione di cui si alimenta l'arte di Ives nasce da un impulso religioso e da un'elaborazione filosofica che, partendo dalla tradizione cristiana, confluisce nel trascendentalismo sviluppatosi nel New England per impulso Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, ai quali Ives fa ampio riferimento nel suo *Essays Before a Sonata* (1920)<sup>136</sup>. Ma Ives è anche figlio di questi ascolti e di questi contrappunti, ovvero dell'interesse, stimolato dalla situazione ambientale, per i fenomeni acustici complessi, per i risultati di una coabitazione sonora delle diversità, dei contrasti:

In some parts of the hall a group would be dancing a polka, while in another a waltz, with perhaps a quadrille or lancers going on the middle. Some of the players in the band would, in an impromptu way, pick up with the polka, and some with the waltz or march. Often the piccolo or cornet would throw in "asides." Sometimes the change in tempo and mixed rhythms would be caused by a fiddler who, after playing three or four hours steadily, was getting a little sleepy- or by another player who had been seated too near the hard cider barrel. Whatever the reason for these changing and sometimes simultaneously playing of different things, I remember distinctly catching a kind of music that was natural and interesting, and which was decidedly missed when everybody came down "blimp" on the same beat again<sup>137</sup>.

Da queste esperienze acustiche si fa strada in Ives l'idea di una musica polifonicamente complessa ma sempre cangiante, che nella sua struttura riprende ad essere morfologicamente irripetibile, una partitura che ri-trova i segni per intaccare la propria fissità.

This improvisational attitude toward music, so familiar in swing, affects all of Ives's more mature work. It affects his conception of performance and of composing. Unlike Chopin and Liszt, who wrote out very accurately in note values what they improvised. Ives leaves a great deal to the mercy of the performer. In his composition, the notation of a work is only the basis for further improvisation, and the notation itself, frequently of music first conceived many years before, is a kind of snapshot of the way he played it at a certain period in his life<sup>138</sup>.

Toccherà a John Cage portare alle estreme conseguenze la rottura iniziata da Ives, al punto che, in Europa, gli effetti dell'*Alea* finiranno per intaccare e corrodere anche le menti

---

<sup>134</sup> Cfr. JAMES P. BURKHOLDER, *The Organist in Ives*, «Journal of American Musicological Society», LV/2, 2002, pp. 255-310.

<sup>135</sup> Cfr. CLAYTON W. HENDERSON, *The Charles Ives Tunebook*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 121.

<sup>136</sup> Sul valore innovativo degli scritti di Emerson cfr. BURKHOLDER, *Charles Ives*, p. 54: «The Nietzsche who inspired Mahler in the 1890s was the Nietzsche who found in Emerson a focus on the present and on man's capacity for renewal, collectively and individually. Emerson shared with Nietzsche a hostility to the abuse of history and the past that condemned modernity to a "worship of the past" and to being "a retrospective age».

<sup>137</sup> CHARLES E. IVES, *Memos*, ed. by John Kirkpatrick, New York, Norton, 1991, p. 97. Cfr. HENDERSON, *The Charles Ives Tunebook*, p. 201.

<sup>138</sup> Cfr. BURKHOLDER, *Charles Ives*, p. 335.

apparentemente più granitiche.

In addition, Ives employs a method of free counterpoint that may be described as “controlled improvisation”. The essence of this technique consists in giving a rhythmic phrase to an instrument, or a group of instruments, with instructions to keep playing it at varying speeds and varying dynamics for a certain number of bars. These revolutionary advances in composition were made by Ives before 1920<sup>139</sup>.

Come ogni viaggio prevede il ritorno a casa, a metà del ‘900 in Italia numerosi compositori iniziano a “fare i conti” con la dimensione improvvisativa, anche solo nel pentagramma. Tra questi c’è Giacinto Scelsi che ha mantenuto e intensificato nel tempo un rapporto strettissimo con l’improvvisazione, attraverso uno strumento dove quotidianamente bisogna “sporcarsi le mani”. All’interno di una cultura creativamente coercitiva, egli ha saputo coltivare il suo segno e la sua forza creatrice, frutto di una ricerca debitrice di culture lontane, in particolare di quelle orientali. La sua autobiografia testimonia alcune improvvisazioni realizzate nel 1973 con la violoncellista americana Victoria Parr, poi fissate in partitura con il titolo *Due Improvvisazioni con Victoria Parr*.

Lei non aveva mai unito la meditazione e la musica, trovando impossibile meditare e nel contempo suonare. Le spiegai come ciò poteva essere fatto, e un giorno le proposi di improvvisare insieme: lei al violoncello, io al pianoforte-a condizione però di non ascoltare l’altro, di non seguire in nessun modo l’altro, di suonare indipendentemente quello che veniva, senza ascoltarci e neppure pensare <a quanto> l’altro suonava contemporaneamente, bensì concentrandoci ambedue sul suo Maestro<sup>140</sup>.

In verità, il metodo abituale usato da Scelsi per realizzare le proprie composizioni prevedeva che egli registrasse le improvvisazioni al pianoforte o su l’ondiola e che successivamente esse venissero trascritte da altri musicisti preposti a questa funzione<sup>141</sup>. Si arrivava così alla definizione della partitura solo per fasi successive, dopo continui aggiustamenti concordati con l’autore. Questa prassi, che ci è stata confermata durante un’intervista raccolta da Manuela Borri Renosto che di Scelsi fu allieva per molti anni<sup>142</sup>, si sviluppò a partire dalla metà degli anni 1950, cioè da quando Scelsi, sempre più interessato al singolo suono ed alle sue componenti armoniche, ritenne la scrittura insufficiente ad esprimere la sua riflessione estetica. Una serie di interminabili polemiche, specialmente *post mortem*<sup>143</sup>, furono innescate da alcune dichiarazioni

---

<sup>139</sup> Cfr. NICOLAS SLONIMSKY, *Charles Ives: America’s musical prophet*, «Musical America», LXXIV/4, 1954, pp. 18-19; BURKHOLDER, *Charles Ives*, p. 432.

<sup>140</sup> GIACINTO SCELSEI, *Il Sogno 101*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 359.

<sup>141</sup> FRIEDRICH JAECKER, *Il dilettante e i professionisti. Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.*, «Musica e realtà», LXXXVIII, 2009, pp. 93-122.

<sup>142</sup> Scelsi nella sua autobiografia (anche questa registrata e trascritta a posteriori) così ricorda l’amica «E Manuela, anche questo palloncino color fior di pesco...se avrà coraggio». SCELSEI, *Il Sogno 101*, p. 376. Manuela Borri Renosto, insegnante di yoga e moglie del compositore Paolo Renosto (1935-1988), è stata introdotta alla pratica dello yoga dallo stesso Scelsi, a cui l’ha legata una profonda amicizia. La pratica della disciplina aveva lo scopo di predisporre il performer ad uno stato psicofisico utile al momento della improvvisazione. Manuela Borri Renosto fu tra i componenti del gruppo di improvvisazione vocale *Prima Materia*.

<sup>143</sup> VIERI TOSATTI, *Giacinto Scelsi c’est moi!*, «Il Giornale della Musica», gennaio 1989, p. 1.

fatte da coloro che hanno contribuito alla realizzazione delle partiture. Di fatto l'esperienza di Scelsi tra improvvisazione e composizione costituisce uno degli ultimi paradigmi di un rapporto tradizionale praticamente indissolubile.



## II

### LA CADENZA

L'impulso più nobile, quello della conoscenza, ci impone il dovere della ricerca; e un'erronea dottrina che sia frutto di un'onesta ricerca sta sempre più in alto della sicurezza contemplativa di chi la rinnega, perché crede di sapere senza aver cercato di persona.

Arnold Schönberg<sup>144</sup>

In musica, il termine *cadenza* si divarica in due differenti significati: il primo, delinea una struttura armonica, mentre il secondo precisa una forma esecutiva di radice improvvisativa di varia dimensione che, confluita, indicata ed utilizzata anche in ambito compositivo, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo si identifica nella tipologia più eclatante del concerto per solista ed orchestra. In realtà i due significati si compenetrano e la lettura di alcuni trattati, affiancata dall'analisi di una serie di esempi musicali, permette non solo di conoscere l'evoluzione del linguaggio musicale nell'epoca presa in considerazione dalla presente ricerca, ma anche di verificare nella scrittura la sussistenza di elementi o tracce risalenti a pratiche improvvisative, delle quali verosimilmente rimangono numerose testimonianze. Pur nella consapevolezza delle difficoltà insite in questo percorso, perché è presumibile che la *cadenza scritta-composta* differisca da quella *improvvisata*, tuttavia si ritiene possibile che l'idea di *ad libitum*, insita nella *cadenza* e nella sua storia, sia stata comunque alimentata da una pratica personale sugli strumenti oltre che dall'esperienza trasmessa dal maestro all'allievo. Senza alcuna pretesa di fornire una panoramica esaustiva relativamente alle problematiche, alle definizioni e ai trattati che ne discutono, è sicuramente utile prendere in considerazione alcuni testi che forniscono indicazioni fondamentali per conoscere il fenomeno, ordinare la terminologia e chiarire i suoi significati.

#### 1. *La cadenza armonica*

Nel *Dictionnaire de musique* (1768), Rousseau interpreta il termine *cadence* dentro un'ampia visuale che, attraverso il rapporto cardine della tensione-distensione, ovvero della

---

<sup>144</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Wien, Universal, 1922 (trad. it., Giacomo Manzoni, *Manuale di armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1963), p. 8.

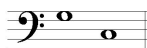
dissonanza che risolve in una consonanza, concepisce il fluire del discorso musicale come una successione di cadenze.

Terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un accord parfait: ou, pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un accord dissonant un accord quelconque; car on ne peut jamais sortir d'un accord dissonant que par un acte de cadence. Or, comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des dissonances exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de cadences. Ce qu'on appelle acte de cadence, résulte toujours de deux sons fondamentaux, dont l'un annonce la cadence et l'autre la termine<sup>145</sup>.

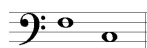
Ma, già il *Trattato di musica* (1754) di Giuseppe Tartini si riferiva alla cadenza armonica e alle sue diverse tipologie, paragonandole alla punteggiatura del linguaggio scritto.

Ciò, che nel discorso è il senso del periodo, è nella composizione musicale la cadenza. L'effetto fisico della cadenza armonica è di armonia forte, maestosa e vivace. Dell'aritmica di armonia languida, ma dolce. Della mista di armonia sostenuta, e non intieramente determinata: quasi punto ammirativo del discorso<sup>146</sup>.

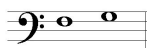
Nella sostanza tecnica, il «senso» si concretizza in determinate soluzioni del processo armonico e quindi, per Tartini, «la cadenza è denominata dal mezzo»<sup>147</sup>, intendendo per mezzo il suono che si trova nel mezzo dell'intervallo di ottava. Prendendo come esempio la scala di Do, Tartini indica come «cadenza armonica» la seguente successione<sup>148</sup>



«perché procede dal mezzo armonico al suo estremo»<sup>149</sup>, mentre definisce «cadenza aritmica» la seguente successione



«perché procede dal mezzo aritmico al suo estremo»<sup>150</sup>. Una «cadenza mista», invece, è quella data dalla seguente successione



<sup>145</sup> ROUSSEAU, *Dictionnaire*, pp. 87-88.

<sup>146</sup> GIUSEPPE TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, Stamperia del Seminario (Giovanni Manfrè), 1754 (facs., Padova, Cedam, 1973), p. 103.

<sup>147</sup> Ivi, p. 102.

<sup>148</sup> Tartini indica il basso della struttura armonica e su di esso sviluppa i propri ragionamenti.

<sup>149</sup> TARTINI, *Trattato di musica*, p. 102.

<sup>150</sup> Ivi.

«perché procede dal mezzo aritmetico al mezzo armonico»<sup>151</sup>.

Per probabili motivi di natura pratica, al di là della «ragione de' nomi» Tartini si preoccupa di precisare che di queste cadenze «basta sapere la loro dimostrativa deduzione»<sup>152</sup>. Nei manuali, infatti, il termine «pratico/a»<sup>153</sup> sarà spesso associato a quello di «armonia», ritenuta una tecnica indispensabile per la costruzione o la realizzazione anche della più semplice successione accordale, possibile solo con il possesso di un bagaglio personale di soluzioni e possibilità.

Il doppio significato del termine cadenza viene esplicitamente riconosciuto da Daniel Gottlob Türk che, soffermandosi nel *Klavierschule* (1789) sul secondo significato della parola, chiarisce che le questioni musicali, oltre la discussione in sede teorica, devono avere un riscontro nell'ascolto, affinché la cadenza sia chiaramente percepibile e anche condivisa nelle sue diverse gradazioni.

The word cadence is used chiefly with two meaning. The first is musical conclusion-which is brought about most perceptibly in the manner describer in the note to §2- whether it occurs at the end or in the middle of composition. A description of the various types of cadences (musical conclusion), the means through which they can be made more or less perceptible<sup>154</sup>,

All'inizio del XIX secolo definizioni del termine cadenza incominciano ad essere presenti anche nella manualistica o in lessici specialistici, come il *Dizionario e bibliografia della musica* (1826) redatto dal compositore Peter Lichtenthal, nel quale la cadenza è analizzata nelle sue varie forme e sfumature all'interno di un chiaro sistema tonale.

*Cadenza* equivale a *riposo, respiro*, come nella declamazione ordinaria si fa una pausa più o men lunga dopo una proposizione completa. La musica è una lingua, e ogni pezzo di musica è un discorso più o meno esteso. Altri derivano la parola *cadenza* da ciò, che i nostri antichi fecero sempre passare la dominante della voce principale una quinta in giù nella tonica, e mai una quarta in su. Vi sono due cadenze principali: la cadenza sulla tonica, e la cadenza sulla dominante. La prima termina il senso musicale, e si chiama *cadenza perfetta* o *finale*; la seconda, detta *imperfetta, irregolare, semicadenza*, sospende il senso musicale senza terminarlo. Alcuni autori chiamano anche la prima *cadenza armonica*, perché fa una progressione fondamentale di quinta in giù o di quarta in su; a differenza dell'imperfetta, o sia *cadenza aritmetica*, la quale si ottiene colla progressione fondamentale di quinta in su, o di quarta in giù: differenza che ha pur luogo nella divisione dell'ottava [...] Se il basso fermasi per alcune battute, modulando sulla dominante prima di entrare nella tonica, chiamasi *cadenza composta, continuata, pedale*, o come alcuni vogliono *cadenza finale*. Se invece della tonica il basso entra in altro tuono, dicesi *cadenza d'inganno, finta* o *rotta*<sup>155</sup>.

---

<sup>151</sup> Ivi.

<sup>152</sup> Ivi, p. 103.

<sup>153</sup> Ad esempio, in ANTONIN REICHA, *Compositionslehre*, Wien, Diabelli, 1832, I, frontespizio, c'è l'indicazione «die Abhandlung von der praktischen Harmonie».

<sup>154</sup> DANIEL GOTTLÖB TÜRK, *Klavierschule; oder, Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig, Schwickert, 1789 (traslation Introduction & Notes by Raymond H. Hagg, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982), p. 297.

<sup>155</sup> PETER LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, 4 voll., Milano, Antonio Fontana, 1826 (rist. anast., Bologna : Forni, stampa 1970), II, pp. 107-108.

Dieci anni più tardi, *Il maestro di composizione* di Bonifazio Asioli offre uno sguardo dinamico del flusso musicale, dove l'utilizzo delle cadenze diviene indispensabile elemento per cesellare il fraseggio compositivo.

Il periodo intero si compone di un maggior numero di frasi, e finisce sulla Tonica, e sul punto affermativo, con una cadenza finale o semifinale. Due, tre, e più periodi finiti e non finiti formano una parte della composizione, la quale, affinché ne sia meglio presentito il fine, sarà corredata di semicadenze, di cadenze semifinali, e della cadenza assolutamente finale. La seconda parte, ossia quella che chiude la composizione, crescerà in movimento e in forza verso il fine, proponendo le cadenze semifinali e finali prima larghe, poi di metà valore, indi ancor più strette, siccome quelle che decidono del termine assoluto della composizione<sup>156</sup>.

Nel tempo, sulla definizione di categoria della cadenza influiscono anche i mutamenti del gusto e l'evoluzione della sensibilità, come testimoniano alcuni passi del *Traité d'harmonie* (1862) di Henri Reber, che permettono di cogliere sottili sfumature del linguaggio.

La succession des accords de dominante et de tonique, même à l'état direct, ne suffit pas toujours pour déterminer une cadence parfaite; lorsque ces deux accords établissent un repos trop prématuré pour donner la sensation d'une phrase complète, leur effet n'équivaut souvent qu'à celui d'une demi-cadence; cet effet est principalement subordonné à l'idée mélodique et à l'ensemble de la période [...] La sensation de la demi-cadence peut-être produite avec un degré autre que le 5e; tel est l'effet de certains repos sur le 1er ou le 4e ou le 2e degré. La demi-cadence elle-même peut-être affaible soit par un renversement soit par d'autres influences. Enfin il existe souvent, entre les différents membres d'une phrase, des démarcations plus faibles que la demi-cadence proprement dite, mais qui n'en tiennent pas moins lieu de ponctuation, et qu'on pourrait appeler quarts de cadence<sup>157</sup>.

Tra i vari scritti teorici spicca il *Traité d'harmonie du pianiste* (1849) di Friedrich Kalkbrenner, che si prefigge una

nouvelle manière d'appliquer l'harmonie à des progressions ou suites d'accords, pour apprendre à préluder et à improviser<sup>158</sup>.

Data la finalità oggettivamente pratica del testo<sup>159</sup>, Kalkbrenner definisce *cadence harmonique* «la terminaison ou la suspension d'une phrase musicale»<sup>160</sup> e, in maniera assai succinta, la declina in cinque tipi.

- 1) *cadence parfaite*, quando il basso va dalla dominante alla tonica;

---

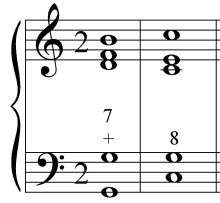
<sup>156</sup> BONIFAZIO ASIOLI, *Il maestro di composizione. Ossia seguito del trattato d'armonia*, Milano, Ricordi, 1836, Libro III, p. 43.

<sup>157</sup> HENRI REBER, *Traité d'harmonie*, Paris, Colombier, 1862, p. 42.

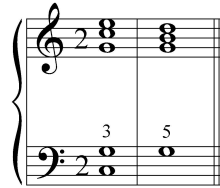
<sup>158</sup> FRIEDRICH KALKBRENNER, *Traité d'harmonie du pianiste op. 185*, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1849 (rist., Amsterdam, Heuwekemeyer, 1970), p. 1.

<sup>159</sup> Il rimanente contenuto del testo sarà trattato in altro capitolo della tesi.

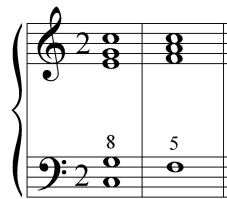
<sup>160</sup> KALKBRENNER, *Traité d'harmonie*, p. 29.



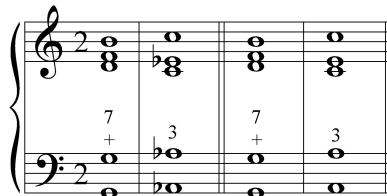
2) *cadence imparfaite*, quando il basso va dalla tonica alla dominante;



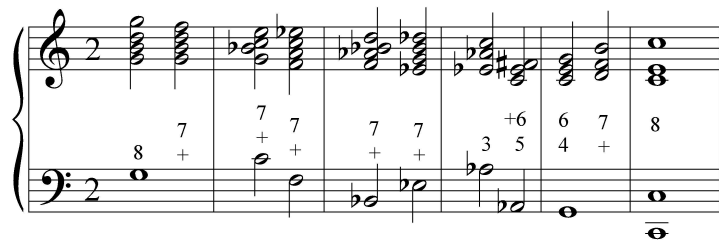
3) *cadence plagale*, quando il basso va dalla tonica alla sottodominante;



4) *cadence rompue*, quando il basso va dalla dominante al sesto grado;



5) *cadence évitée*, quando il basso nella cadenza perfetta interpreta la tonica come una nuova dominante, proponendo una progressione.



Dopo l'analisi delle cadenze, Kalkbrenner si dimostra particolarmente interessato a declinare l'utilizzo della «regola dell'ottava»<sup>161</sup>, una sorta di machina indispensabile per l'armonizzazione dei gradi della scala ed applicabile a tutte le tonalità. Questo sistema, utilizzato già in periodo barocco e di cui esistono diverse versioni con alcune varianti<sup>162</sup>, è predisposto per le tre posizioni possibili dell'accordo. Ecco la soluzione data da Kalkbrenner rispetto alla prima posizione, relativamente alle scale maggiore e minore.

Modo Maggiore/Prima posizione

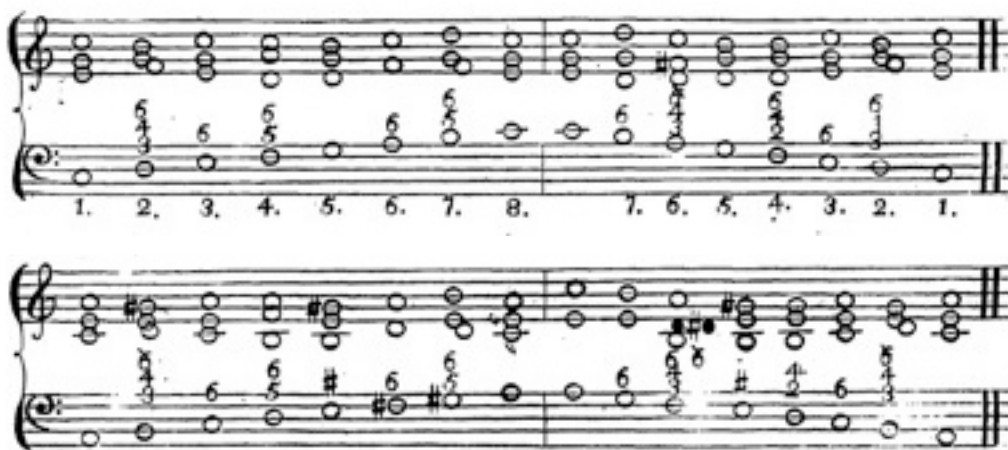
Modo Minore/Prima posizione

Una precedente interpretazione della regola era stata proposta da John Casper Heck, con il seguente esempio incluso nel trattato *Complete System of Harmony* (1768)<sup>163</sup>.

<sup>161</sup> Cfr. ACHILLE POMARICI SANTOMASI, *La musica renduta popolare, trattato dell'elemento armonico della musica dalla teorica de'suoni fino al basso numerato con esempi in caratteri d'alfabeto comune per insegnare armonia pure a chi non legge le note musicali*, Napoli, Tipografia all'Insegna del Diogene, 1857, p. 68: «La nostra scuola musicale adotta per l'armonia della scala maggiore e minore una formola di accompagnamento designata col nome di *regola dell'ottava*. Questa contiene le principali armonie fondamentali della musica, e serve di base per l'accompagnamento de' *partimenti*, ossia canti di basso, lo studio de' quali riesce di grande utilità per la concatenazione degli accordi perfetti e dissonanti, e per le leggi della modulazione generale». Ivi, p. 158, Appendice (X), Capo nono: «La *regola dell'ottava* comprende le armonie principali, gli accordi fondamentali di tutta la musica, ossia gli accordi perfetti di terza e quinta del primo, del quarto e del quinto grado della scala, e i due accordi di settima del secondo e del quinto grado, i quali sono la base necessaria di ogni armonica combinazione, il principio e la fine di qualsivoglia periodo musicale, il rannodamento di tutte le possibili varietà di sviluppiamenti di suoni. L'accompagnamento della scala non è altro, come è chiarissimo, che l'avvicinarsi de' tre accordi perfetti della prima del tuono, della quarta e della quinta in fondamentali ed in rivolti, di ciascuno de' quali è suono essenziale quello che esso armonizza». A p. VII il Pomarici Santomasi dichiara di volersi peritare a rendere accessibile le regole d'armonia a «quelli altresì che di proposito vogliono rimanere ignari della nota musicale, intendo dire de' suonatori *ad orecchio*, il cui numero è esteso fra noi in Italia, grazie al nostro squisito sentimento musicale».

<sup>162</sup> Cfr., ad esempio, GIOVANNI FURNO, *Metodo facile breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare partimenti senza numeri*, Napoli, Orlando Vico, 18... (rist., Milano, Ricordi, 1929), p. 9.

<sup>163</sup> CASPER HECK, *A Complete System of Harmony or a Regular and Easy Method to Attain a Fundamental Knowledge and Practice of Thorough Bass*, London, Printed for and Sold by the Author, 1768, p. 7 degli esempi allegati.



Particolarmente interessante è il tipo di approccio didattico-metodologico con cui Bonifazio Asioli illustra la «regola dell'ottava» nel *Maestro di composizione*<sup>164</sup>, perché permette di chiarire le differenze tra i manuali finalizzati all'uso pratico e gli scritti teorici che presentano un'analisi più esaustiva ed accurata degli elementi costitutivi il linguaggio musicale. L'Asioli, infatti, predispose le quattro parti su righe separate, per cui dimostra di intendere gli accordi non come blocchi fissi, ma come insiemi di suoni frutto di coagulazioni contrappuntistiche: rifiutando una visione verticale, egli esprime attenzione preponderante per la fluidità delle linee, cioè per il canto. La concezione dell'Asioli ed il livello della sua attenzione pedagogica<sup>165</sup> si possono paragonare agli esiti che, molto più tardi, Vincent D'Indy proporrà nel *Cours de composition musicale* (1912)<sup>166</sup>. Ed è pur vero che la «regola dell'ottava» riporta indietro alla pratica del basso continuo che, come testimoniato anche da Jean-Philippe Rameau, non differiva da quella della composizione<sup>167</sup>. Tuttavia,

<sup>164</sup> ASIOLI, *Il maestro di composizione*, p. 20.

<sup>165</sup> Ivi, pp. 11-12, è indicato come fondamentale l'uso della regola dell'ottava: «Tal riprovevole maniera d'istruire era immaginata soltanto per far camminare a tentone lo studioso, e per incepparlo ad ogni nota. Io, supponendolo istruito della conformazione degli accordi, delle buone successioni fondamentali, e di molt'altre cognizioni apprese dal mio trattato d'armonia, lo condurrò per tutt'altra strada. Trovo necessario primieramente che egli scriva sulla *Cartella* tre parti, non sopra un versetto di canto fermo, ma sopra la scala diatonica o regola dell'ottava, inventando di più sulla medesima tanti fondamentali e rivolti, quanti potranno meglio collegarsi fra loro. In tal guisa credo di conformarmi al giudizio de' medesimi nostri predecessori, i quali, non avvedendosi della loro contraddizione, nel cominciare ad istruire a due parti, opinavano, e ben giustamente, che fosse più facile lo scrivere a quattro, che a tre, e a due».

<sup>166</sup> VINCENT D'INDY, *Cours de composition musicale*, Premier livre, Paris, Durand, 1912, pp. 112-113: «La cadence est donc, comme l'accord, *unique* dans son principe, et variable dans ses aspects, en raison du *sens* suivant lequel s'opère le mouvement d'oscillation harmonique qu'elle détermine [...] L'effet de la *cadence* est de préciser le sens de ce mouvement par rapport aux fonctions tonales de l'accord, c'est-à-dire de déterminer la tonalité dans laquelle une période ou une phrase est établie».

<sup>167</sup> JEAN-PHILIPPE RAMEAU, *Code de musique pratique*, Paris, Imprimerie Royale, 1760 1760 (rist, anast., New York : Broude brothers, 1965), p. 24 : «Les principes de compositions et d'accompagnement sont les mêmes, mais dans un ordre tout-à-fait opposé. Dans la composition, la seule connoissance de la racine donne celle de toutes les branches qu'elle produit: dans l'accompagnement au contraire, toutes les branches se confondent avec leur racine. La connoissance, l'oreille et les doigts y concourent également pour juger, sentir et pratiquer sur le champ une musique indifféremment variée».

dalla pratica del basso continuo fino a quella dei partimenti<sup>168</sup> si snoda una lunga serie di sussidi teorico-musicali che, con i dovuti adattamenti, sono rimasti in voga oltre la metà del XIX secolo.

REGOLA DELL' OTTAVA .

(\*) Alline di cadere nel battere, così nella scala ascendente che nella discendente, converrà fermarsi due tempi sulla tonica, o sulla 6<sup>a</sup>.

(\*) I puntini che trovansi fra le parti presentano l'estensione delle medesime.

(\*) Essendo cosa riprovevole e di cattivo effetto il far saltare contemporaneamente le parti, bisognerà, qualora vogliasi far esaltar meglio la parte superiore, o si voglia approssimare o estendere le parti, oppure riempire l'accordo, bisognerà dirlo, farle saltare l'una dopo l'altra come qui vien indicato, portando prima una 3<sup>a</sup> sopra nel contralto, e poi una 4<sup>a</sup> nel soprano.

(\*) Questo 2<sup>o</sup> rivolto di produzione prepara una posa sulla 6<sup>a</sup>, e perciò il suo generatore sarà la produzione trasportata sulla 2<sup>a</sup> del modo.

<sup>168</sup> Cfr. GIORGIO SANGUINETTI, *The Art of Partimento History: Theory, and Practice*, New York, Oxford University Press, 2012, pp. 5-7: «The etymology of the word partimento is unknown, but the term was in use during the seventeenth century as a synonym for the bass of a composition [...] Partimento notation leaves ample space for improvisation. Indeed, unlike intavolatura, it *needs* improvisation in order to become music. Improvising was clearly not a problem for professional eighteenth-century keyboard players: both organists and harpsichordists improvised all the time and must have found partimento notation extremely convenient [...] However, at certain point it must have become evident that, besides being an efficient notational system-though only for highly trained professionals-partimenti also possessed remarkable potential as teaching tools. Through the practice of partimenti students could gain proficiency in a variety of fields: Continuo playing, improvisation, unfigured bass, counterpoint, diminution, and fugue-were clearly of great interest for students of composition. Besides, all these skills entered the students' heads, so to speak, through their hands and not through their eyes. So, exactly as a performing student must develop a (quasi) instinctive response to the notational stimuli in order to obtain real proficiency on her or his instrument, likewise a composition student, using partimenti as a tool, could develop a (quasi) instinctive response to compositional stimuli [...] Partimenti were perhaps the most efficient composition exercises ever devised; for this reason generations of teachers and students used them for more than two centuries [...] There was a place and a time, in Italy, where a unique combination of circumstances created the ideal environment for development of a partimento tradition. That was in Naples, between the late seventeenth and early nineteenth centuries, in the unique institutions that are the *conservatori* [...] At the beginning of the nineteenth century, the French theorist Alexandre-Étienne Choron was very active in disseminating the Italian approach to composition theory in his country, in opposition to the perspective of Rameau. In 1804 he published (together with the Neapolitan Vincenzo Focchi) an annotated anthology of partimenti by Leonardo Leo, Francesco Durante, Nicola Sala, Fedele Fenaroli, and others under the title *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*».



REGOLA DELL' OTTAVA NEL MODO MINORE.

The image shows a musical score for the 'REGOLA DELL' OTTAVA NEL MODO MINORE.' It consists of five staves. The top four staves are for the right hand (treble clef) and the bottom staff is for the left hand (bass clef). The music is in 2/4 time. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The bottom staff is labeled 'FONDAMENTALI' and shows the notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6 with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.

(-) Le ragioni per cui si deve preferire la sesta minore alla maggiore sono esposte nel mio Trattato d'Armonia.

Frutto di una vivacità tutta italiana, specialmente della scuola napoletana, la tecnica del partimento favorì una produzione trattatistica e manualistica, anche di natura divulgativa, finalizzata ad insegnare l'apprendimento degli elementi fondamentali della composizione musicale, mediando tra sapere teorico e necessità pratiche, tra i «principi generali» e la «fantasia dell'artista».

Chi cominciasse lo studio dell'armonia dall'accompagnamento della scala in su bel primo, non lasciandolo precedere dalla conoscenza della natura degli accordi ond'esso si compone, e delle leggi del loro concatenamento, si avvezzerrebbe a riguardare l'accompagnamento della scala come convenzionale ed arbitrario, e la teorica d'armonia come una disordinata sconnessa enumerazione di casi, che bisognerebbe alloggiare uno ad uno nel cervello. Laddove che rendendosi ragione prima d'ogni altro de'rapporti necessari de'tuoni e de'legami armonici degli accordi, egli ritroverebbe in tutti i casi speciali delle applicazioni delle leggi costanti sulle quali l'armonia è fondata. In questa guisa nell'esaminare le composizioni de' buoni scrittori sotto il rapporto delle modulazioni, delle risoluzioni degli accordi (studio profittevolissimo), non si accostumerà a considerare i movimenti de' bassi, gli accordi che li armonizzano, come arbitrari tutti, e però non si travaglierà di renderli a memoria come altrettante eccezioni o ghiribizzi dello scrittore, ma saprà ben distinguere in essi ciò che vi ha di eccezione, e ciò che di costante e necessario, ciò ch'è dettato dal gusto e dalla fantasia dell'artista, da quelle che sono deduzioni rigorose che sottostanno ad un certo numero di principi generali<sup>169</sup>.

Se la cadenza armonica rappresenta la riduzione allo stato essenziale di una tensione-distensione, nel tempo la sua identità scompare dietro sempre nuove maschere. Anche se permane la sua funzione segmentatrice, essa non sarà più il sigillo di una metratura nettamente esibita dai trattati d'armonia, ma si offrirà, mimetizzandosi in strati sempre più lontani dalla superficie, come piedistallo incerto di una plasticità che confonde, dissolve e anche distrugge stabilità acquisite. Infatti, i cambiamenti del linguaggio musicale al passaggio tra i secoli XIX e XX sono tali da determinare la fine di un senso tonale oramai logoro e il suo lento rimodellarsi in una diaspora di linguaggi. Quella cadenza continuerà a sussistere solo all'interno di un accumulo di nozioni utili e necessarie all'esercizio della composizione: lo sguardo profondo verso il passato, proposto da

<sup>169</sup> POMARICI SANTONASTASI, *La musica renduta popolare*, p. 160.

Arnold Schönberg in *Harmonielehre* (1922) o da Walter Piston che, in *Harmony* (1941), raccoglie la sontuosità della tradizione più che l'urgenza del presente, con un'analisi a freddo che diviene la fonte per un'ampia catalogazione<sup>170</sup>.

Non esistono formule musicali più importanti di quelle che vengono usate per concludere le frasi: esse rappresentano i punti di respiro della musica, rendono stabile la tonalità e coerente la struttura formale. È interessante notare come le formule convenzionali di cadenza conservino validità e significato attraverso tutto il periodo dell'armonia tonale.<sup>171</sup>

**Allegro moderato**

V I

### 1.1. Esempi

Per meglio comprendere la natura della cadenza armonica, oltre le varie definizioni teoriche, possono servire alcuni esempi, il primo dei quali si trova nell'introduzione del *Quartetto* n. 1 in Do maggiore, op. 74 (1793), di Franz Joseph Haydn. In questo caso la cadenza perfetta è esposta quasi in assetto manualistico, con tutta la sua verticale crudezza: forte, con una corona di prolungamento sulla dominante che trova soluzione sulla breve tonica, a cui segue un silenzio, anch'esso prolungato da corona. La cadenza, nella sua abbagliante forza affermativa, ha uno strano sapore ironico: mostra all'inizio ciò che secondo i canoni dovrebbe appartenere alla conclusione, avvia al silenzio suoni appartenenti ad un segnale di chiusura, apparso prima del tempo.

Gli esempi che seguono, invece, sono tratti da un testo singolare di Alfredo Casella, *L'evoluzione della musica* (1924)<sup>172</sup>, in cui l'autore guarda la storia della musica attraverso l'angolatura della cadenza perfetta, offrendo una sintesi del suo impiego nella composizione, dalle prime testimonianze fino ai lacerti individuati all'interno di un ambiente armonico oramai disgregato. Ad ogni esempio Casella accosta un breve pensiero che ne motiva la scelta e/o ne mette in evidenza le caratteristiche. Senza dubbio, la sua visione essenziale risente di una verticalità vincolante, tuttavia è possibile considerare gli esempi scelti con uno sguardo che contempli la

<sup>170</sup> WALTER PISTON, *Harmony*, New York, Norton & Co., 1941 (trad. it. G. Gioanola della edizione riveduta ed ampliata da Mark Devoto, Torino, EdT, 1989), pp. 167-182.

<sup>171</sup> Ivi, p. 167.

<sup>172</sup> ALFREDO CASELLA, *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta perfetta / The evolution of music: throughout the history of the perfect cadence*, a cura di Edmund Rubbra, Chester, London, 1964<sup>2</sup>.

fuidità delle relazioni armoniche e, per questo, a quelli individuati da Casella abbiamo affiancato o sovrapposto degli ulteriori elementi d'analisi armonica che sembrano giustificare ulteriormente il valore delle scelte fatte dal compositore torinese.

Iniziamo da un lavoro di Ludwig van Beethoven, la *Sinfonia n. 7* in La maggiore, op. 92 (1811-1812, divisa in quattro movimenti<sup>173</sup>). Nelle ultime nove battute del terzo movimento, Beethoven allontana il senso della fine imminente attraverso un'apparente stasi dell'impeto vitalistico che caratterizza l'intero brano, isolando quattro battute in un tempo «presto meno assai», nelle quali la nota La, disposta a differenti ottave, forma negli archi una sorta di sfondo immobile. È qui che l'autore, sfruttando in maniera ambigua le potenzialità armoniche, sovrappone un semplice motivo dei fiati con carattere remoto, lontano, isolato anche armonicamente e che potrebbe richiamare l'inizio dello scherzo. Invece, utilizzando la forza centripeta di un cambiamento di modo, avvia risolutamente il brano alla cadenza perfetta.

Ludwing van Beethoven  
dallo "Scherzo" della Sinfonia n.7

(Moderato) *p dolce* *ff* *ff*

Cambiamento di modo

(VI (FA magg.) III) → IV

V I  
Cadenza Perfetta

Frédéric Chopin compose la *Grande Polacca brillante*, op. 22 (1830-31), ma successivamente pensò di farla precedere da un Andante spianato, un brano di carattere contrapposto rispetto alla vivacità della *Polacca*, inizialmente pensato come *Notturmo*. L'esito finale della composizione, così bipolarmente configurata, richiama ancora una volta quello del preludio-brano e ad essa sembra ispirarsi, antepoendo alla struttura della danza un elemento sognante e meditativo. In questa composizione Casella intravede i germi di un insolito modernismo, manifesti negli stranianti e continui slittamenti cromatici che scavalcano i confini dell'800<sup>174</sup>.

<sup>173</sup> Ivi, p. 15, XXIX.

<sup>174</sup> Ivi, p. 24, XLIII.

Frederic Chopin  
dalla "Polonaise" per pianoforte, Op. 22

La *Fantasia e fuga* per organo sul corale «Ad nos, ad salutarem undam» di Franz Liszt «è un'opera-chiave perché colloca, in un vasto affresco, contrasti radicali di situazioni drammatiche ed espressive senza far ricorso a temi diversi, ma basandosi sulle metamorfosi di un solo tema»<sup>175</sup>. La composizione fu scritta nel 1850, in un periodo in cui l'autore stava sviluppando l'idea del poema

<sup>175</sup> Ivi, p. 31: «Splendida per la bellezza delle armonie e la ricchezza delle modulazioni transitorie». Cfr. anche PIERO RATTALINO, *Liszt o il giardino d'Armida*, Torino, EdT, 1993, p. 88.

sinfonico, e conobbe una complessa elaborazione che si sarebbe concretizzata in diverse stesure, non legate, almeno inizialmente, all'organo<sup>176</sup>. Il corale utilizzato da Liszt è tratto dal primo atto dell'opera *Le prophète* di Giacomo Meyerbeer e la fuga trovò una sua collocazione autonoma nella composizione *Illustrations du prophète* S. 414 per pianoforte. Le grandi proporzioni della composizione, equamente distribuita nella coppia preludio-fuga, mettono in evidenza, più che un esibito virtuosismo, una solenne cantabilità ricercata attraverso la continua fluidità cromatica del contrappunto. La cadenza presa in considerazione da Casella dimostra tutta l'instabilità tonale perseguita dall'autore<sup>177</sup>, come risulta anche dalla parallela analisi di tipo schenkeriano.

---

<sup>176</sup> Ivi: «Scritta per organo, la *Fantasia e fuga* non è idiomatically pensata per organo. Liszt ne stese contemporaneamente una versione per organo, una versione per pianoforte con pedaliera, una versione per pianoforte a quattro mani».

<sup>177</sup> CASELLA, *L'evoluzione della musica*, pp. 30-31, LII.

Franz Liszt  
dalla Fantasia per organo sul corale "Ad nos salutarem"

(Andante moderato)

Riduzione di tipo schenkeriano:

Nella *Fantasia* per pianoforte, op. 17, attraverso i ritardi Robert Schumann produce l'effetto di uno sfasamento armonico, come se il basso fondamentale perdesse la sua essenza rispetto a ciò

che si trova nella parte più acuta. Infatti, sia la tessitura grave sia l'acuta procedono come strati dal comportamento autonomo che, attraverso un dissolvimento, trovano equilibrio solo alla fine<sup>178</sup>.

Robert Schumann  
dalla "Fantasia" per pianoforte, Op. 17

*(Quasi adagio)*

pp rit. p rit. p

appoggiatura della quinta appoggiature dell'accordo di Tonica

IV alt V<sup>6</sup><sub>5</sub> VII<sup>4</sup><sub>3</sub> V I<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sub>7</sub> I

sfasamento armonico della Dominante e della Tonica

Nell'esempio tratto da *La cathédrale engloutie* di Claude Debussy, decimo preludio per pianoforte del *I Livre* (1910), Casella avverte un profondo mutamento culturale all'interno del brano, dovuto essenzialmente alle diverse contaminazioni in atto.

Alla classica "settima dominante" Debussy sostituisce qui l'accordo pentafonico Sol/La/Do/Re/Fa9 (le cui cinque note sono le medesime della scala cinese), e lo risolve sulla solita tonica. Dunque, contrasto fra una scala estremo-orientale e quella tradizionale europea<sup>179</sup>.

<sup>178</sup> Ivi, p. 27, XLVII: «Di grande, personalissima sensibilità armonica e melodica». L'esempio utilizzato da Casella si riferisce alle sette battute precedenti il *Mässig. Durchaus energisch* della composizione.

<sup>179</sup> Ivi, p. 54, LXXXVI.

Claude Debussy  
dal preludio "la Cathédrale engloutie" per pianoforte

Un altro esempio indicato da Casella è tratto dalla *Bourrée Fantasque* per pianoforte di Emmanuel Chabrier (1841-1894), nel quale il compositore torinese vede un «diatonicismo ancora più cromatizzato di quello franckista. Tipica della spiccatissima personalità del giocoso autore di *España*».<sup>180</sup> Casella si riferisce al gioco delle figurazioni melodiche che nelle loro sovrapposizioni mascherano la superficie di una sostanza armonica riconoscibile.

Emmanuel Chabrier  
dalla "Bourrée fantasque" per pianoforte

<sup>180</sup> Ivi, p. 40, LXI.



L'ultimo esempio ripreso dal testo di Casella è preso a prestito dalla *Sarabande* n. 11 per pianoforte di Erick Satie. Casella annota che «le none maggiori e l'impiego del modo ipofrigio greco, lasciano già intravedere taluni dei procedimenti cari a Debussy»<sup>181</sup>.

Erik Satie  
dalla "Sarabande n.11" per pianoforte

## 1.2. Osservazioni

Gli esempi esposti forniscono un quadro, anche se parziale, dell'evoluzione del linguaggio musicale fino alle soglie del '900 attraverso l'osservazione di uno dei suoi caposaldi, ovvero la cadenza perfetta. Come si è potuto notare, anche se la cadenza permane nella sua sostanziale funzione, essa appare a livelli sempre meno evidenti e nel tempo si mimetizza, si liquefa sino a sparire all'interno di stratificazioni che difficilmente si possono analizzare partendo dalle medesime gerarchie e, come riassume Casella, si assiste

ad una alterazione progressiva del *sensu tonale*, il quale, da *diatonico assoluto* (secolo XIV° a XVI°) giungeva [...] alla sua piena maturità (secolo XIX°), superata la quale, egli offre presentemente i primi sintomi avvertibili di una vasta, completa metamorfosi in *sensu assoluto cromatico* (vale a dire: *atonale*)<sup>182</sup>.

Se per Rousseau la *tonica* era «nom de la corde principale sur laquelle le ton est établi»<sup>183</sup>, per Vincent D'Indy, agli inizi del '900, la questione si allarga:

La *tonalité* peut être définie: *l'ensemble des phénomènes musicaux que l'entendement humain peut apprécier par comparasion directe avec un phénomène constant - la tonique -pris comme terme invariable de comparasion*. [...] Elle s'applique du reste aux trois éléments de la musique: chez certains peuples sauvages, où le seul caractère musical appréciable est la succession symétrique des bruits, la tonalité, *simple unité de temps*, est purement *rythmique* [...] Tout autre est notre tonalité contemporaine, basée principalement sur la constitution *harmonique* des périodes et des phrases, c'est-à-dire sur les parentés ou affinités existant entre les sons, en raison de leur *résonance harmonique* naturelle, supérieure ou inférieure»<sup>184</sup>.

<sup>181</sup> Ivi, p. 49, LXX

<sup>182</sup> Ivi, p. XV.

<sup>183</sup> ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, p. 520.

<sup>184</sup> D'INDY, *Cours de composition*, I, p. 108.

Quando «le cose sono giunte al punto da rendere superfluo il suono fondamentale»<sup>185</sup>, l'esperienza musicale europea espresse in diversi modi la necessità di rinnovamento per una cultura giunta al capolinea.

Per cui io credo che attualmente si stia attuando un rovesciamento in tutta la sensibilità musicale, e che, anche se una certa arte dei suoni si manifesta talvolta in forme proprio grottesche di sperimentazione, pure in ciò si annuncia qualcosa che vuol venir fuori. Io dico, per esempio, che, o non capisco proprio per niente Debussy, oppure posso capirlo soltanto come se egli presagisse qualcosa di questo vivere più addentro nel suono. In Debussy troviamo un tutt'altro modo di sensibilità musicale che, per esempio, in Wagner: questo si può affermare senz'altro. Dunque, questo è propriamente ciò che volevo dire: che anche da un singolo suono si può udire una specie di melodia, che poi può venire ampliata nel tempo. Ma si ottiene questa melodia soltanto se si ha un altro sistema tonale<sup>186</sup>.

Su questa base, sulla comprensione dei linguaggi cercati e condivisi, frutto di un lungo viaggio sempre «più addentro nel suono», è possibile ricercare e comprendere le tracce di una fondamentale ed incessante attività improvvisativa.

## 2. La cadenza improvvisata

All'interno della punteggiatura determinata dalla cadenza armonica, anzi sulla sua stessa ossatura s'inserisce quella che genericamente è definita «cadenza improvvisata»: di varie dimensioni, avrà le sue massime espressioni all'interno del concerto per solista e orchestra. Anche in questo caso, sono innanzitutto alcune autorevoli testimonianze storiche a chiarire il significato del termine «cadenza», qui inteso come momento improvvisativo.

Nella *Klavierschule* Daniel Gottlob Türk descrive l'atto dell'improvvisazione proprio come una cadenza, con un'essenzialità che non trascura gli aspetti fondamentali della *performance*; anzi, l'asciuttezza d'immagini gli permette di meglio delineare con chiarezza l'intero fenomeno. In sintonia con le nuove indagini sulle funzioni dell'inconscio, egli utilizza la singolare metafora del sogno per definire la libertà insita nella cadenza improvvisata, la sua particolare condensazione temporale, ma anche la sua incoerenza: l'atto improvvisativo, frutto di un particolare impegno psicofisico del *performer*, offre un fluire musicale che non può essere il frutto di un atto di totale coscienza.

---

<sup>185</sup> Cfr. ANTON WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, Milano, SE, 1989, p. 62: dalla conferenza del 10 aprile 1933.

<sup>186</sup> Cfr. RUDOLF STEINER, *L'essenza della musica*, Milano, Antroposofica, 1980, p. 89: dalla conferenza del 30 settembre 1920.

Perhaps the cadenza could be not inappropriately compared with a dream. We often dream through actual experienced events in a few minutes, which make an impression upon us by their most lively sensations, but are without any coherence or clear consciousness. Thus also with the cadenza<sup>187</sup>.

Il risultato musicale, rapportato alla coerenza della composizione scritta, appare come un «apparent disorder», una disgiunzione da una logica compositiva che non è però in-concepibile ma, anzi, con essa convive e «makes the cadenza engaging and appropriate»<sup>188</sup>.

Jean-Jacques Rousseau, invece, nella voce «cadenza» del suo *Dictionnaire* accantona ogni elemento irrazionale per consegnare una visione incentrata sugli elementi fondamentali, ma anche su particolari aspetti espressi dai termini «point d'orgue» e «arbitrio»: il primo per indicare una sospensione momentanea del tempo attraverso un segno posto sopra una nota o una pausa; il secondo, di derivazione filosofica, per definire la libertà che possiede la persona di effettuare le proprie scelte in antitesi a una visione deterministica. Si può dire che il termine «arbitrio» intende un procedimento che, in altri contesti, si connota con le funzioni della fantasia.

Mot italien, par lequel on indique un point d'orgue non écrit, et que l'auteur laissé à la volonté de celui qui exécute la partie principale, à fin qu'il y fasse relativement au caractere de l'air, les passages les plus venables à sa voix, à son instrument, ou à son goût. Ce point d'orgue s'appelle *cadenza*, parce qu'il se fait ordinairement sur la première note d'une cadence finale, et il s'appelle aussi *arbitrio*, à cause de la liberté qu'on y laissé à l'exécutant de se livrer à ses idées, et de suivre son propre goût.<sup>189</sup>

Anche Peter Lichtenthal inquadra la cadenza all'interno del concerto come «fantasia libera» o pezzo «a guisa di fantasia»<sup>190</sup>. Lichtenthal ci indirizza a scoprire il luogo preciso, l'esatta situazione armonica e sotto quale segno viene custodito quello spazio dove il compositore concede la possibilità al virtuoso di improvvisare la cadenza, ovvero «al termine del pezzo musicale, ove la cadenza nella tonica viene fermata sull'accordo di quarta e sesta mediante una così detta corona, o fermata»<sup>191</sup>. All'incoerenza sottolineata (o auspicata?) da Türk egli oppone la necessità di una linearità vincolata a «l'idea principale del pezzo» e, auspicando una lunghezza limitata, indica come indispensabile la concatenazione delle «sue idee principali»<sup>192</sup>.

---

<sup>187</sup> TÜRK, *Klavierschule*, p. 498.

<sup>188</sup> Ivi, p. 301.

<sup>189</sup> ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, p. 68.

<sup>190</sup> LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, I, p. 109: «Fantasia libera che il sonatore di concerto o il cantante fanno sentire al termine del pezzo musicale, ove la cadenza nella tonica viene fermata sull'accordo di quarta e sesta mediante una così detta corona, o fermata. Il compositore dà con ciò occasione al cantante, e particolarmente al suonatore di concerto, d'improvvisare il contenuto principale del componimento dietro il suo individuale sentimento a guisa di fantasia, tenendo sempre in mente l'idea principale del pezzo, ovvero concatenando il più breve possibile le sue idee principali».

<sup>191</sup> Ivi.

<sup>192</sup> Ivi.

Alla cadenza libera, che si estende dal semplice ornamento alle forme di più ampie dimensioni, si riferisce la voce del *Dizionario* (1830) di Pietro Giannelli<sup>193</sup>, che colloca il lasco temporale dentro al quale questa tecnica si sarebbe affermata nella musica italiana tra il 1710 e il 1716, il medesimo periodo indicato da Türk<sup>194</sup>. Secondo Giannelli la cadenza deve essere eseguita «alla quinta del modo nel quale il pezzo è composto»<sup>195</sup>, ovvero nella tonalità della dominante, probabilmente per garantire la necessaria tensione che avvia il brano alla cadenza conclusiva. Inoltre Giannelli ritiene necessaria l'unità della cadenza con l'intero brano: è un'unità di carattere e le idee «devono essere dedotte dalla passione principale, che regna nel pezzo di musica», come insegnano i «grandi maestri»<sup>196</sup>.

### 2.1. *La cadenza improvvisata secondo Türk*

La cadenza breve si confonde o comunque è associata a forme di decorazione. È un accostamento che impone alcune precisazioni perché, specialmente in musica, è difficile identificare e separare il materiale strutturale da quello accessorio, come sostiene Frederick Neumann.

Even though undefinable, such a thing as “essential meaning” in music does exist, however, and with it the polarity of structure and ornament»<sup>197</sup>.

La decorazione assume un particolare significato, perché non indica un materiale avulso, scorporato da quello appartenente alla struttura musicale, ma nasce per riassumere essenzialmente tutte le figurazioni melodiche comprese nel termine abbellimento, con riferimento a pratiche improvvisative antiche e codificate nel tempo, da applicare su una composizione di per sé già autonoma. Alle caratteristiche di questa notazione dall'ambivalente collocazione Neumann riserva uno sguardo condivisibile.

There are many cases where an ornamental or quasi-ornamental addition has the weightier purpose of enriching the musical texture by intensifying its communication or, if this overworked term may be excused, its expressiveness. In these cases they partake of structural characteristics and carry as an alloy greater weight in the musical fabric. It is, by the way, not the design which determines the

---

<sup>193</sup> PIETRO GIANELLI, *Dizionario della musica sacra e profana*, 7 voll., Venezia, Tipografia di G. Picotti, 1830, II, pp. 61-62: «Cadenza libera. Per cadenza libera s'intende quell'ornamento arbitrario, che si fa dalla parte principale secondo la volontà e fantasia di colui, ch'eseguisce, e questo alla quinta del modo nel quale il pezzo è composto. Il segno indicante tal ornamento è una coronella alla nota, sopra la quale si deve far cadenza. Le cadenze in questo senso non sono state introdotte nella nostra musica, che fra l'anno 1710 e 1716 circa. Vedi Jo: Joachim, *Essai d'une methode pour apprendre a jouer etc.* In generale le cadenze libere devono essere dedotte dalla passione principale, che regna nel pezzo di musica, poiché non si confarebbe una cadenza mesta in un pezzo allegro, ed un'allegro in un mesto ec. Si cerchino su tale rapporto d'imitare i grandi maestri».

<sup>194</sup> TÜRK, *Klavierschule*, p. 297.

<sup>195</sup> GIANELLI, *Dizionario della musica*, pp. 61-62.

<sup>196</sup> Ivi.

<sup>197</sup> FREDERICK NEUMANN, *Ornament and Structure*, «Musical Quarterly», V, 1970, pp. 153-161: 154.

weight but the function assigned to the ornament in a particular case; and almost any musical element: melody, harmony, counterpoint, rhythm, dynamics, can affect the nature of this function. Thus a one-note grace may be a pure, weightless ornament if rendered softly and swiftly before the beat, but may assume considerable weight in the form of a long downbeat appoggiatura that changes a consonance into a dissonance; even florid figurations, usually purveyors of mere elegance, are at times entrusted with a weightier message and so become, to varying degrees, part of the musical essence<sup>198</sup>.

Dal punto di vista pratico, però, è Türk a indicare quali dovrebbero essere le caratteristiche di una cadenza proponendo alcuni esempi. Innanzitutto egli divide le cadenze in due classi: la prima a una sola voce e la seconda a due o più voci, specificando che «for even in such a case, the notes should not be played exactly according to their specific values»<sup>199</sup>. Segue una serie di indicazioni in forma di decalogo commentato.

Nella prima indicazione Türk motiva l'unicità della cadenza per essere questa il frutto di un'improvvisazione, ma anche perché entra in simbiosi con la composizione che l'accoglie e da cui raccoglie materiali allo scopo di creare con essa una chiara unità.

1) If I am not in error, the cadenza, among other things, should particularly reinforce the impression the composition has made in a most lively way and present the most important parts of the whole composition in the form of a brief summary or in an extremely concise arrangement. If this assumption is correct, [...] in any case, some of the important ideas [...] can be woven into the cadenza if they are skillfully united with the whole. It is obvious, of course, that such a cadenza would belong only to the composition for which it was designed and could not be used for any other<sup>200</sup>.

Il secondo e il terzo punto propongono delle motivate esortazioni a non caricare la cadenza di difficoltà tecniche e a limitarne la lunghezza, specialmente «in compositions of a melancholy character»<sup>201</sup>. Quindi Türk affronta il tema della modulazione e, ancora, insiste sul concetto di unità, questa volta dal punto di vista tonale.

4) Modulation into other keys, particularly to those which are far removed, either do not place at all- for example, in short cadenzas- [...] In no case should one modulate to a key which the composer himself has not used in the composition. It seems to me that this rule is founded on the principle of unity, which, as is well known, must be followed in all works of the fine arts [...] The cadenza should only be a short representation of the whole.

Secondo Türk, la necessità di garantire un'attenta partecipazione dell'ascoltatore, all'interno dell'unità, passa attraverso l'utilizzo di ciò che assicura l'inaspettato e il sorprendente, evitando le

---

<sup>198</sup> Ivi, p. 155.

<sup>199</sup> TÜRK, *Klavierschule*, p. 297.

<sup>200</sup> Ivi, pp. 298-299.

<sup>201</sup> Ivi, p. 299, a commento del punto 2 Türk fornisce alcune indicazioni tecnico-espressive utili a definire musicalmente due contrapposti caratteri: «would be for the expression of sadness to proceed almost always in long tones of low pitch moving by step and intermingled with dissonances: and for the expression of joy and the like, high consonant tones, often widely separated (as in skips) with rapid passage work, etc. should be used».

ripetizioni (punti cinque e sei), seguendo la condotta delle singole parti e risolvendo le dissonanze secondo le regole (punto sette). Soprattutto, la cadenza si deve caratterizzare per abbondanza di idee, senza essere frutto di un eccesso speculativo (punto otto). Il punto nove sottolinea l'importanza della varietà del materiale, ma anche della condotta del tempo e del metro: più che una metodica costruzione, la cadenza dovrebbe apparire come una fantasia che «has been fashioned out of an abundance of feeling»<sup>202</sup>. Consocio del valore dell'improvvisazione, ma anche dei rischi di un'esecuzione pubblica, infine Türk considera la possibilità che l'esecutore fissi una cadenza a memoria.

10) From what has been said it follows that a cadenza which perhaps has been learned by memory with great effort or has been written out before should be performed as if it were merely invented on the spur of the moment, consisting of a choice of ideas indiscriminately thrown together which had occurred to the player [...] To be sure, a cadenza is often first invented during the performance, and if it succeeds, the player receives so much the more applause. But this enterprise is too risky and one should not count on such a happy coincidence when playing for a large audience, particularly since at least the larger part of the audience pays more attention during the cadenza and at this critical point expects almost more than from the entire preceding part of the composition<sup>203</sup>.

Diversi elementi del decalogo di Türk si ritrovano anche nel *Systematische Anleitung* di Czerny<sup>204</sup>. La visione pratica del testo fa sì che l'autore si affidi ad una serie di esempi, non prima però di aver introdotto alcuni precetti che rappresentano le linee guida per improvvisare una cadenza. Czerny fa ruotare la sua proposta didattica attorno al «guten Geschmacks» che l'improvvisatore deve acquisire per guidare le proprie scelte. Come Türk, egli ritiene fondamentale che la cadenza non sia un corpo isolato rispetto al brano che la contiene, dovendo essere compatibile con lo spirito e la materia che lo caratterizza. Concorda anche sulla necessità di una limitata lunghezza, ma è più restrittivo sulla condotta armonica dell'improvvisazione, che auspica sia costruita come un prolungamento dell'accordo di partenza (spesso il rivolto dell'accordo di dominante). La condotta delle parti, infine, deve esprimere un canto «Er muss auf eine gesangrichtige», articolato in tutte le gradazioni, di dinamica e di agogica, attraverso lo sviluppo delle diverse idee<sup>205</sup>.

---

<sup>202</sup> Ivi, p. 301.

<sup>203</sup> Ivi.

<sup>204</sup> CZERNY, *A Systematische Anleitung*, p. 22.

<sup>205</sup> Ivi, p. 22: «A) Die Cadenz muss dem Inhalte und Sinne des Stücks überhaupt, so wie der vorgehenden u. nachfolgenden Stelle insbesondere, völlig anpassen; daher nach einer kräftigen Haltung, auch brillante passagen, hingegen bei sanften Stellen wieder ähnliche, leichte und delikate Verzierungen anzubringen sind.

B) Die Cadenz muss nie zu lang und nie rhapsodisch seyn, nm nicht den Faden und Gang des ganzen zu hemmen.

C) Der Spieler darf weder in andere Tonarten noch in fremde Accorde ausweichen, sondern immer den haltungs Accord (:welches meistens die Dominanten\_Septime ist:) zur Grundharmonie behalten.

D) Er muss auf eine gesangrichtige, angenehme und passende Art in das nachfolgende Motiv einfallen. (:Was meistens diminuendo, rallentando, bis zum Tempo di Aagio geschieht:) Ist jedoch das folgende Thema rascher und kräftiger Art, so kann auch der Übergang manchmal durch eine rasche Passage, crescendo und accelerando geschehen».

## 2.2. Esempi

È possibile verificare queste indicazioni attraverso l'osservazione e l'analisi di numerose cadenze proposte nei manuali e dalla letteratura, particolarmente funzionali allo scopo anche se riferite ad autori meno noti. Gli esempi presi in considerazione riguardano composizioni per strumento a tastiera, salvo i casi nei quali è risultato interessante l'inserimento di cadenze composte per altri strumenti.

Türk propone due esempi di «schlechter Cadenzen». La cadenza n. 1 si sviluppa dalla corona iniziale, sede del terzo rivolto dell'accordo di tonica, da dove si libera una singola voce che, muovendosi sulle note dello stesso accordo, dà origine ad una frase in forma di arco: sale verso un apice (Sib sopra il rigo) per poi discendere in maniera irregolare fino a raggiungere il secondo grado della scala di Sib (subordinato all'accordo di dominante), sul quale indugia un trillo che porta al Sib conclusivo (cadenza V-I)<sup>206</sup>.



La cadenza n. 3 si sviluppa essenzialmente sull'accordo di dominante di Do minore, con cadenza armonica conclusiva V-I<sup>207</sup>.



La pubblicazione *Clementi's Musical Characteristics or a Collection of Preludes and Cadences* (probabilmente 1789)<sup>208</sup> offre una serie di esempi «à la manière de», in particolare sei cadenze, una per ogni autore indicato sul frontespizio. La più semplice risulta quella «alla Sterkel»<sup>209</sup>, alla quale vengono aggiunte alcune indicazioni necessarie per chiarire l'andamento armonico.

<sup>206</sup> TÜRK, *Klavierschule*, p. 316. All'esempio originale sono aggiunte alcune indicazioni indispensabili per chiarire il procedimento armonico rimasto sottinteso.

<sup>207</sup> Ivi, p. 316.

<sup>208</sup> MUZIO CLEMENTI, *Musical Characteristics, or a Collection of Preludes and Cadences for the Harpsicord or Piano Forte Composed in the Style of Haynd, Kozeluch, Mozart, Sterkel, Vanhal and the Autor*, op.19, London, Longman and Broderip, 1787 (cfr. *Versione di Washington*, a cura di Pietro Spada, Roma, Boccacini & Spada, 1984).

<sup>209</sup> Johann Franz Xaver Sterkel (1750-1817), *Kappelmeister* alla corte di Mainz, fu al servizio del Granduca di Frankfurt. Cfr. FRANZ GERHARD WEGELER, FERDINAND RIES, *Biographische Notizien über Ludvig van Beethoven*, Koblenz, K. Bädeker, 1838 (rist. anast., Georg Olms Verlag, 1972), pp. 16-17.

The image shows three systems of musical notation for a cadenza in D major. The first system is marked 'Allegro.' and 'in D. Major'. The second system includes the instruction 'espressivo e dolce.' and 'rallentando.' Below the piano staff, the chord progression is indicated as I=V<sub>7</sub>(sol), I=IV, II<sub>6</sub>, and V. The third system includes dynamic markings 'pp', 'cres:', 'dim:', 'pp', and 'f'. Below the piano staff, the chord progression is indicated as I<sub>6</sub><sub>4</sub>, V, and I.

La cadenza, in tonalità di Re maggiore, distribuisce buona parte del materiale nella mano destra, affidando alla sinistra alcuni incisi e, nell'area centrale («espressivo e dolce»), un basso albertino che sostiene un breve arco melodico. Lo sviluppo, che alterna periodi non misurati ad altri organizzati in battute, è aperto da un gesto che ritorna simile nelle cadenze «alla Kozeluch» e «alla Mozart»: in questo caso, una scala ascendente dal Re centrale al La sopra il rigo. La parte conclusiva (ancora affidata ad una sola voce), di carattere più intimo e delicato (in pianissimo) oscilla in modo ambiguo (Sol# / Sol bequadro) attorno alla dominante richiamata distintamente nel forte della cadenza armonica finale. In particolare, Clementi non utilizza *graces notes* se non per i singoli abbellimenti. L'utilizzo di caratteri dalle dimensioni ridotte in situazioni non limitate a singoli abbellimenti, ma in passi più ampi che travalicano i limiti plausibili dell'ornamentazione, può generare al moderno interprete diversi dubbi di non facile soluzione in ambiti compositivi come le cadenze, caratterizzati da un elevato grado di discrezionalità.

Nella cadenza n. 28 in Do maggiore di Carl Czerny<sup>210</sup>, una scrittura non misurata sposta il peso del virtuosismo alla mano destra, rimanendo fedele all'accordo della dominante nonostante il ricorso frequente al cromatismo. Emerge l'impiego di modelli intervallari trasportati a seconda della direzione del disegno melodico, come si nota nel gesto d'apertura composto da un inciso di sei note diretto in crescendo verso un apice. Anche la parte centrale sfrutta le trasposizioni cromatiche di un disegno costruito sulla triade diminuita, con l'introduzione di una scala cromatica discendente affidata alla mano sinistra e che si allunga su due ottave. La varia calibratura delle dinamiche rende assai diversificate dal punto di vista espressivo una cadenza che, per le sue preminenti finalità didattiche, offre all'allievo possibilità combinatorie di più immediata assimilazione.

<sup>210</sup> CZERNY, *A Systematische Anleitung*, p. 24.



Tra le composizioni che a, diversi livelli, assorbono e fissano le sperimentazioni manuali, la *Sonata n. 28* in La maggiore, op. 101 (1816), di Ludwig van Beethoven presenta una semplice cadenza al termine della sezione Adagio, ma non troppo, con affetto<sup>211</sup>.

La cadenza inizia sull'accordo della dominante di La maggiore<sup>212</sup> e si distribuisce nella sperimentata direzione ad arco usando due moduli riconoscibili: uno per la fase ascendente ed un altro per la fase discendente. Apparentemente si potrebbe assimilare a quelle che Türk definisce «schlechter Cadenzen», ma le relazioni con il contenitore si rivelano intriganti. La cadenza, infatti, appare come una sorta di deviazione fantastica e, coerentemente all'indicazione «Langsam und sehnsuchtsvoll» che compare all'inizio della sezione, rappresenta l'inizio di una deviazione immaginativa che riporta a galla lacerti dalla memoria, interrompendo la direzione intrapresa. Dopo

<sup>211</sup> LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Sonata per pianoforte n. 28 in La maggiore*, op. 101, Vienna, Steiner, 1817 (B.W. S. 16, n. 151).

<sup>212</sup> In questa sonata che inizia sulla dominante, Beethoven sembra voler mantenere lontana la conferma della tonalità di La maggiore.

la cadenza riappare l'inizio della sonata, ma in frammenti rotti da lunghi silenzi («Zeitmass des ersten Stückes»), e l'indicazione timbrico-dinamica («Tempo del primo pezzo tutto il Cembalo ma piano. Alle Saiten») prevede che nel «piano» siano utilizzate tutte le corde e quindi comporta un suono morbido ma vasto, potenzialmente esplosivo, come avverrà nel «forte» dell'Allegro che segue al termine di questa fase fantasmagorica.

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system is in 8/8 time, marked 'Zeitmass des ersten Stückes. Tempo del primo pezzo; tutto il Cembalo ma piano. Alle Saiten.' and 'p. dolce'. The second system is in 4/4 time, marked 'stringendo' and 'Presto.' with 'cresc.' and 'f' dynamics. The third system is in 2/4 time, marked 'Geschwind. doch nicht zu sehr; und mit Entschlossenheit. Allegro.' and 'f' dynamics.

Significativa è anche la prima cadenza che compare alla battuta cinque di *Mazeppa*, lo studio n. 4 in Re minore degli *Études d'exécution transcendante* (1826-1851) S. 139 di Franz Liszt<sup>213</sup>. In questo caso, l'indicazione di cadenza viene denotata con la formula avverbiale *ad libitum* che, come in altri contesti, sta ad indicare una possibilità di scelta o una interpretazione discrezionale. La cadenza a due voci in ottava, non misurata, fa uso di *graces notes* con valori di semicroma o biscroma ed è strutturata come un grande arco che inizia nel grave della tastiera e sale a gradini verso un culmine, posto sostanzialmente alla fine del percorso. La dinamica iniziale «piano» è riferita al pedale, mentre le altezze comprendono elementi ascendenti che iniziano sulle note La e Do#, discendenti sulle note Fa e Sib. Dopo un primo inciso con tre note ascendenti, la struttura metrica propone un modulo di cinque note discendenti, sei ascendenti, sei discendenti e otto ascendenti. Nella prima frase, ad esclusione di otto biscrome ascendenti, le note sono indicate come semicrome, mentre dalla terza frase sono tutte biscrome. L'ultimo gradino è composto di dieci note ascendenti e trentanove discendenti. La successione intervallare, basata sulla scala minore dorica con la quarta aumentata (partendo dal La), fornisce una singolare unità timbrica al passaggio.

<sup>213</sup> FRANZ LISZT, *Études d'exécution transcendante*, S 139, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1852]. Degli *Études* si tratterà più approfonditamente nel capitolo IV.



Nella conclusione della sezione Allegro deciso della stessa composizione, una breve cadenza, non indicata come tale e notata con valori normali, evidenzia un'ambivalenza della scrittura e rende difficile l'interpretazione del grado di libertà lasciato all'esecutore. È un breve ponte tra due accordi, costruito attraverso una linea che, dopo avere raggiunto l'apice, discende verso il grave arricchendosi di contenuti cromatici. L'intelaiatura ritmica (l'agogica) è scandita con precisione, ma indicazioni come «più rit.», corone di valore e terzine di quarti sovvertono il rapporto tra i valori, contrapponendo alla struttura proporzionale un tracciato ritmicamente indistinto.



Sempre Franz Liszt, nella prima versione della *Fantasia und Fuge über den Choral* «Ad nos, ad salutarem undam» per organo<sup>214</sup>, alla battuta trentacinque introduce una cadenza di tipo semplice, con una ornamentazione in *graces notes* su una triade diminuita che procede con un modulo di quattro note trasportato.

<sup>214</sup>FRANZ LISZT, *Fantasia und Fuge über den Choral* «Ad nos, ad salutarem undam», S. 259, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1852.

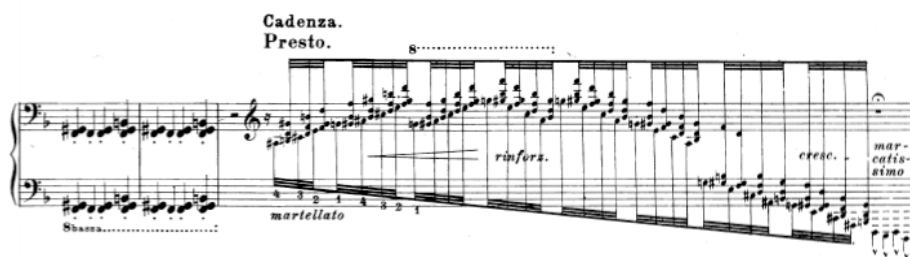


La stessa libera ornamentazione riappare a battuta cinquantasei, ma con una scrittura che ne sottolinea l'assorbimento e l'assimilazione attraverso l'uso di una notazione normale, scandita in una organizzazione temporale predefinita e vincolante.



Adottando un rapporto inverso a quello proposto dalla logica scolastica, in alcuni casi Liszt non costruisce la cadenza su materiali della composizione, ma propone di costruire l'improvvisazione su nuovi elementi. Ad esempio, in *Totentanz* (1849) per pianoforte ed orchestra, la cadenza si sviluppa dal tricordo Fa#-Sol-Si e si dilata in arpeggi multipli disposti in alternanza rapida tra le due mani (Presto-martellato), che si muovono su materiale appartenente ad accordi diversi<sup>215</sup>. Il loro rapido accostamento, oltre a generare singolari combinazioni intervallari, produce una sorta di glissato distorto, formando ventagli di brulicanti fasce sonore.

Prima cadenza, b. 11, pf solo: a b. 12 è presente una seconda cadenza del tutto simile



<sup>215</sup> FRANZ LISZT, *Totentanz Paraphrase über "Dies irae" für Pianoforte und Orchester*, in ID., *Musikalische Werke*, I/13, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1915, pp. 2-4.

Terza cadenza, a b. 15, pf solo

Come si può osservare, le cadenze prendono avvio da un materiale essenziale e si dilatano sfruttando la mobilità offerta dal cromatismo e dagli accordi diminuiti. Questo materiale si cristallizza nella parte del pianoforte alla lettera A, sul «sempre marcatissimo», dove l'orchestra presenta l'incipit della sequenza monodica *Dies irae*<sup>216</sup>.

In questo caso l'idea del preludio strumentale si sviluppa al punto di garantire una dimensione formale molto più ampia e l'introduzione stessa, intesa come area dell'indistinto, *aus der Ferne*, ci porta all'interno di ambienti sonori più strutturati. Il preludiare rende possibile il transito di pulsioni interiori attraverso l'istantanea fertilità data dal rapporto strettissimo con il proprio strumento. Da quella situazione è possibile ricavare ulteriore materiale indispensabile alla costruzione della composizione.

<sup>216</sup> Ivi, p. 5.

Nella *Fantaisie dramatique*, op. 22, di Otto Hackh troviamo una cadenza (*ad lib.*) che si sostanzia di uno dei disegni melodici più usati, ovvero una serie continua di arpeggi in semibiscrome ascendenti<sup>217</sup>. È una figurazione che similmente troviamo nel primo degli *Exercices et préludes*, op. 21, di Henri Herz e, con valori diversi, nel n. 1 del citato *The Art of preluding* di Czerny.

<sup>217</sup> OTTO CHRISTOPH HACKH, *Carmen de Bizet - Fantaisie dramatique*, op. 22, New York, Eberhard, 1881, pp. 6 -7. Il brano è dedicato dall'autore a Teresa Carreño.



Un disegno simile, ma rovesciato, senza indicazione di cadenza e in una notazione a note piccole, quindi con il chiaro intento di *ad libitum*, si trova nella *Fantaisie. reminiscences de Norma*, op. 14, di Teresa Carreño<sup>218</sup>.

<sup>218</sup> MARIA TERESA CARREÑO, *Fantaisie. Réminiscences de Norma*, op. 14, Paris, Brandus et Dufour, n. e. 1602.

The image shows a page of handwritten musical notation for piano, consisting of three systems of staves. Each system has a treble and bass clef staff. The first system is marked "Veloce" and "poco" and includes the lyrics "g'au da noio". The second system is marked "f" and includes the lyrics "da ed accel.". The third system is marked "f", "dimin.", and "p" and includes the lyrics "Andante cantabile." and "ben marcato il canto.". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Pedal markings are present at the bottom of each system.

Nella stessa composizione della Carreño è presente una cadenza («con impeto risoluto») suddivisa in tre sezioni, con un unico modulo distribuito in una costante alternanza tra mano sinistra e mano destra. Le prime due sezioni sono rappresentate da due brevi salite che prendono spunto dal medesimo accordo; la terza, più ampia («molto accelerando»), subisce una mutazione armonica.



Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is written in a major key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked *con calore.* and features a *rinf.* marking in the bass line. The second system continues the piece. The third system includes a *cadenza.* section, marked *f con impeto.* and *risoluto.* in both hands. The fourth system is marked *sempre rinforzando. ed accelerando.* and features a *8* marking above the treble staff. The fifth system is marked *molto accelerando e sempre fortissimo.* and features a *8* marking above the treble staff. The score is written on aged, yellowed paper.



A parte l'aspetto virtuosistico, all'interno dei brani pianistici, come si vede, la cadenza tende a percorrere strade che fuoriescono dall'ordine compositivo, anche se le capacità immaginative sono vincolate ad uno sviluppo tecnico figlio delle conquiste del linguaggio sulle quali il virtuoso sviluppa un'*ars combinatoria* che garantisce dita agili ed indipendenti per ogni possibile situazione. Questa ricerca tecnica, alla fine del XIX secolo, sfocerà nella lezione del pianista Isidor Philipp, che attraverso Georges Mathias ricevette i concetti di Chopin e Kalkbrenner e, attraverso Stephen Heller, quelli di Carl Czerny.

Nell'ultima cadenza del brano composto da Teresa Carreño ritroviamo uno dei più sfruttati modelli d'utilizzo delle dita, ovvero la giustapposizione tra le due mani di elementi a cominciare da una singola nota (anche in ottava) fino a gruppi accordali di vario spessore. Sfruttatissimo da Liszt (come visto sopra in *Totentanz*), si trova pure nello studio n. 8 dai *Douze études dans le tons mineurs*, op. 39, di Charles V. Alkan<sup>219</sup>.



oppure all'inizio del *Concert étude n. 2 "Vogelstimmen"* di Emil von Sauer.<sup>220</sup>

<sup>219</sup> CHARLES-VALENTIN ALKAN, *Douze études dans le tons mineurs pour piano*, op. 39, Paris, Simon Richault, n. e. 13171, p. 48.

<sup>220</sup> EMIL SAUER, *Vogelstimmen. Concert - Etüde (N° 2)*, Mainz, Schott, n. e. 25616, p. 2.



In realtà questa modalità è presente già nel citato *Anleitung* di Carl Czerny e, in particolare, nella grande cadenza n. 37 creata per il *Concerto* in Do maggiore, op. 35, di Ludwig van Beethoven,



a riprova dell'importanza del suo manuale, ma anche del livello di condivisione degli elementi costituenti il linguaggio musicale e della contiguità sempre esistente tra composizione e improvvisazione. Proprio Czerny, nella presentazione di questa tipologia di cadenza ampia ed elaborata, ne sottolinea l'indipendenza formale tanto da poter essere presentata come brano autonomo e conferma che il momento della cadenza all'interno di un concerto con orchestra costituisce per l'improvvisatore un momento fondamentale, dove può dimostrare il suo valore anche oltre il concerto stesso.

Da diese Fermaten schon gewissermassen als selbstständige Fantasien gelten können, und da der Spieler darin seine Kunst fast noch mehr, als im Concert selbstentwickeln kann, so ist es sehr nützlich, wanner auch diese Form sich besonders einübt, und zu alle Concerten dieser Art, solche Fermaten improvisieren lernt<sup>221</sup>.

Altre situazioni ci mostrano come la scrittura continui a contenere delle ambiguità, a fornire modalità di notazioni non univoche, ad esempio la *Fantaisie sur des airs suisses*, op. 41 (1854 ca.), di Charles Samuel Bovy Lysberg, allievo a Parigi di Frédéric Chopin e di Franz Liszt. Una breve cadenza (indicata a b. 33) ad una sola voce si arricchisce timbricamente in chiusura di una seconda voce, con un gioco omoritmico per moto contrario che forma via via intervalli di terza o sesta<sup>222</sup>.

<sup>221</sup> CZERNY, *A Systematische Anleitung*, p. 29.

<sup>222</sup> CHARLES SAMUEL BOVY LYSBERG, *Fantaisie sur des airs suisses*, op. 41, Paris, Henry Lemoine, [1854].



Poco prima della sezione Allegro moderato, nello stesso brano appaiono improvvisamente due incisi, «Quasi ad libitum-Risvegliato», dove un disegno che ruota attorno ad un Sib si nutre di leggere sfumature cromatiche. Si nota come il livelli, i gradienti di libertà interpretativa, tra cadenza e *ad. libitum*, tra scrittura in *graces notes* e in formato normale non sono (volutamente?) differenziati, ma permangono in un territorio piuttosto indistinto. Questo accade probabilmente per la difficoltà di narrare come fatto preciso ciò che, secondo noi, realmente è troppo legato alla criticità dell'estemporaneo.



Ci sono casi nella letteratura pianistica, anche nella seconda metà dell'Ottocento, nei quali, pur nella limitata proporzione della composizione, alle cadenze o ai passi sia dedicato uno spazio importante, come in *La voix d'une ombre, 5e mélodie pour le piano* op. 38 di Gabriel Baille (1832-1909)<sup>223</sup>. In questa composizione siamo in presenza di due cadenze (indicate), la seconda delle quali, la più articolata, utilizza e giustappone una ridotta, ma individuabile, quantità di materiale tematico. Non sfugge, però, anche la fase finale dove alcuni passi dalla scrittura marcatamente preludante introducono l'ingresso del tema a vari gradi armonici (singolare il finale in Sol maggiore). Anche in questo caso sono presenti tipologie di notazione differenti, ma con caratteri sostanzialmente simili.

<sup>223</sup> GABRIEL BAILLE, *La voix d'une ombre. 5 mélodie pour le piano*, op. 38, Paris, Benoit, n.e. 2970.

Subito dopo la scrittura ricorda la cadenza, ma facendo uso di una notazione normale.

Al termine di questa rassegna di esempi sulla cadenza improvvisata, si segnala una composizione di Auguste Chapuis, *Harpe éolienne*<sup>224</sup> che, date le caratteristiche, unifica e trasfigura le dimensioni del preludio, della cadenza e della fantasia, perseguendo programmaticamente la lontananza da qualsiasi forma compositiva con lo scopo di coltivare in modo visionario l'idea del frammento e dell'improvvisazione senza direzione. All'inizio della composizione compare

<sup>224</sup> AUGUSTE CHAPUIS, *Harpe éolienne*, Paris, Durand, 1923. Auguste Chapuis fu allievo di César Franck.

l'indicazione «sans mesure-avec beaucoup de fantasia», ma ancora più interessante è quello che potremmo definire una sorta di indirizzo programmatico, posto in quarta di partitura.

Dans cette pièce, d'un caractère spécial, l'auteur s'est proposé de suggérer l'idée poétique d'un instrument dont les cordes, effleurées et caressées par une brise mystérieuse, feraient entendre des fragments de mélodies, naissant et disparaissant, tour à tour, dans une sorte d'improvisation fantaisiste, n'observant aucune forme de composition musicale, et, cependant, régie par un certain ordre, indéfinissable mais réel, fugitif et imprécis... comme un rêve<sup>225</sup>.

### 3. *La quasi cadenza*

L'avverbio «quasi» trova una sua importante collocazione in musica proprio nell'epoca in cui l'allargamento della percezione implica la necessità di definire e catalogare i fenomeni acustici e musicali, anche e soprattutto nelle gradazioni intermedie e nelle sfumature. Con la sua possibilità di indicare «approssimazione in misura di poco inferiore rispetto alla completezza di una quantità, di una circostanza, di una condizione»<sup>226</sup>, l'avverbio viene usato necessariamente a livello internazionale per indicare forme o modalità espressive che si collocano in una posizione altra, un «come se» rispetto alle modalità abitualmente condivise<sup>227</sup>. Pertanto, con la sua carica d'indeterminazione (che tocca tutti gli aspetti dal formale al timbrico), per i compositori l'avverbio «quasi» diviene il simbolo identificativo di una natura musicale che difficilmente può trovare completezza nella notazione e di una libertà la cui natura è in-tracciabile: pone, questo sì, con chiarezza la composizione nell'alveo di una esistenza dalle infinite possibilità.

Fu Beethoven a introdurre l'avverbio nel titolo della *Sonata quasi una fantasia*, op. 27 (1801). Qui il «quasi» non sembra posto ad esprimere una qualità inferiore, ma piuttosto un eccesso di libertà, uno sfondamento rispetto all'idea di sonata che, sebbene formalmente standardizzata, diventa la chiave per definire il sentimento di una instabilità profonda contrapposta a perimetri preformati: l'urgenza di una disgregazione formale a cui Beethoven lavorò tutta la vita e che finalmente si fa parola, suono. Anche l'indicazione «attacca subito» appare finalizzata a definire l'unità ricercata; attraverso l'esclusione dello iato divisore tra sezioni, Beethoven confluisce necessariamente nella *Fantasia*, ovvero nella antica forma depositaria dell'imprevisto, dove un

---

<sup>225</sup> Ivi, quarta di copertina.

<sup>226</sup> ALDO GABRIELLI, *Vocabolario della lingua italiana*, Hoepli, Milano, 2004.

<sup>227</sup> Per i significati attribuiti all'avverbio nella prima metà del XIX secolo, cfr. *Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli accademici della Crusca e ora nuovamente corretto ed accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi*, t. II, p. I, Firenze, David Passigli e socij, 1838: «Avverbio di similitudine - citando Dante - *Perle e rubini. Ed oro, Quasi vil somma, egualmente dispregi*»; FRANCESCO ANTOLINI, *Rimario italiano di voci piane, sdruciole e tronche ossia Vocabolario ortografico-desinenziale*, Milano, Pirotta e C., 1839: «*Rasentare, passar dappresso una cosa quasi toccandola; Mavi, sorta di colore quasi azzurro*».

continuo flusso di idee ed una *coincidentia oppositorum* convivono piegati sulla carta e finalizzati ad offrire quei margini di imprevedibilità che solo le mani sullo strumento possono garantire<sup>228</sup>.

Parecchi anni più tardi, nell'*Après une lecture de Dante: Fantasia quasi sonata*, sarà la riflessione formale di Franz Liszt a convergere su questa linea. La sua è una composizione frutto di una lunghissima gestazione, avvenuta soprattutto attraverso molte improvvisazioni<sup>229</sup>; iniziata sul finire degli anni '30, conoscerà la pubblicazione solo nel 1856, nel secondo volume degli *Années de pèlerinage*<sup>230</sup>. Anche il compositore ungherese, optando per una dimensione formale modulare, afferma la propria autonomia svincolandosi da strutture rigide e poco aderenti alla fluidità del racconto sonoro.

Dalla seconda metà dell'800, l'avverbio «quasi» diventerà anche il termine indispensabile, il *passepertout* utilizzato da una lunga serie di compositori per definire una flessibilità, un richiamo che in musica non si limiterà agli aspetti formali. Ecco, di seguito, alcuni esempi che riguardano varie tipologie d'uso del termine. Dopo il 1850, l'avverbio è impiegato con valenza agogica nel *Concerto per pianoforte e orchestra*, op. 185 (1873), di Joachim Raff, dove alla lettera C compare l'indicazione «meno mosso quasi fantasia»<sup>231</sup>. Anni dopo ritorna ripetutamente nel *Quintetto in Fa maggiore per pianoforte, 2 vl, vla e vcl*, op. 10 (1910 ca.), di Joachim Bruun de Neergaard<sup>232</sup>: «Tranquillo, quasi andante» (nove battute dopo la lettera G); «Andante (quasi variazione)» alla lettera A; «Allegretto, quasi andantino» alla lettera F. In diverse combinazioni, l'avverbio «quasi» compare anche nel *Concerto n. 1 in Sib maggiore per pianoforte e orchestra*, op. 16 (1912), di Sergei Bortkiewicz<sup>233</sup>: «un poco rubato, quasi improvvisando» nell'esordio del primo movimento; il più comune «quasi recitativo»; l'allusione timbrica «quasi balalaica» nella parte del solista.

Anche Charles Henri Valentin Alkan allude a una dimensione timbrica quando, all'inizio dell'ottavo dei *Douze études dans le tons mineurs*, op. 39, indica un «quasi trombe», cui segue a b.

---

<sup>228</sup> Sulle conseguenze relative alla “crepa” formale inferta da Beethoven alla sonata classica, cfr. la calibrata osservazione sulla natura della *Fantasia* op.17 per pianoforte di Robert Schumann in PIERO RATTALINO, *Storia del pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 143: «Nei tre tempi della *Fantasia* op. 17 rivive la grandiosità di impianto, di concezione e di significato concettuale della sonata classica, in forme e in ordine non tradizionali. Si potrebbe dire che i tre tempi della *Fantasia* rispecchino in ordine inverso i tre tempi della *Sonata quasi una fantasia* op. 27 n. 2 di Beethoven, ma pur non pretendendo di stabilire paragoni che potrebbero apparire forzati o addirittura misticheggianti, il rapporto tra la concezione della *Fantasia* e l'idea della sonata classica pare fuor di dubbio. Il momento a parer nostro più significativo di questo rapporto schumanniano con la classicità lo troviamo nella *Humoreske* op. 20, che ci sembra rappresentare una sintesi tra il principio del polittico e il principio della sonata: un polittico che, per così dire, fissa la sonata attraverso un vetro smerigliato, un polittico che non è una sonata, ma su cui si vede proiettata l'ombra della sonata».

<sup>229</sup> Cfr. TRIPPETT, “*Après une Lecture de Liszt*”, pp. 52-93: «Written between 1839 and 1858, the Sonata survives in three full manuscripts and four fragments and, I contend, interweaves hours and hours of improvisation with a gradual process of revision on more abstracted, conceptual level. As a piece born expressly from acts of performance, the Sonata appears not to be regulated exclusively by the idea that a work is an enduring immutable product».

<sup>230</sup> FRANZ LISZT, *Années de pèlerinage*, op. 10a, b, e, Mainz, Schott, 1855-1883 (L. W. II, 6), II, pp. 1-7.

<sup>231</sup> JOACHIM RAFF, *Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters*, op. 185, Leipzig, F.W. Siegel, [1874].

<sup>232</sup> JOACHIM BRUUN DE NEERGAARD, *Kuintet for Piano, 2 Violiner, Bratsch og Violoncel*, op. 10, Wien, Wald-Eberle A.G., 1910?

<sup>233</sup> SERGEI (SERGE) BORTKIEWICZ, *Konzert B - Dur für Klavier und Orchester*, op. 16, Leipzig, Kistner & Siegel, 1913.

162 un più enigmatico «quasi-solo»<sup>234</sup>. Continuando, «quasi improvvisando» ricompare ancora all'inizio della *Cadenza* (come leggeri timpani) composta nel 1912 da Gino Tagliapietra per il primo tempo del *Concerto n. 3* di Beethoven<sup>235</sup>.

Più ricorrente, fin dal 1851, è l'indicazione «quasi cadenza» che si incontra nel *Rigoletto Quatuor Trascription de Concert pour le piano*, op. 61, di Wilhelm Krüger<sup>236</sup>; a b. 28 del primo movimento, «Agitato *ad libitum*. Quasi cadenza», del *Concerto per pianoforte e orchestra* in Mib maggiore op. 82 di Paul Pabst e, dello stesso autore, nella *Paraphrase de concert sur l'opéra Eugene Onéguine*, op. 81, di P. Tschaïkowsky<sup>237</sup>; nella *Fantaisie en trois parties pour piano avec accompagnement d'orchestre ou d'un second piano*, op. 17, di Henryk Pachulski, che usa l'avverbio dentro sezioni non misurate, «a capriccio»<sup>238</sup>.

Due casi singolari si trovano nei *33 Portraits für Harmonium*, op. 101, una raccolta di brani in cui Sigfrid Karg-Elert condensa i tratti stilistici di molti compositori di epoche diverse<sup>239</sup>. Nei confronti dei compositori del passato, lo sguardo di Karg-Elert diventa anche interpretazione e per questa ragione si riferisce alle possibili modalità esecutive inserendo tutta una serie di indicazioni che possano dare ragione delle prassi perdute. Così, l'esempio n. 9, intitolato *Alla Mozart. Fantasia*, inizia con una cadenza breve non misurata che porta l'indicazione «Molto allegro, quasi cadenza». Nel n. 14, *Impromptu interrompu. Alla Chopin*, il tempo è indicato con un'inconsueta dovizia di precisazioni: «Veloce (quasi rubato, ma per lo più Presto) - non troppo allegro ma a poco a poco a tempo (Presto)». Nello stesso brano una «quasi cadenza», divisa in due parti (bb.17-20; bb. 25-30) da un «a tempo deciso», riveste un particolare interesse per la differenziazione di scrittura in *graces notes* e note di dimensione normale, ma pure per il tratteggio nella stanghetta di battuta con note di dimensione normale. La complessità di scrittura richiesta per realizzare finemente le variazioni agogiche si comprende a b. 45, dove il «quasi cadenza» è indicato all'interno di una linea (in note normali) così modulata: «rilasciando - a tempo - a poco a poco stringendo - quasi cadenza - prestissimo possibile - meno presto - rit. - lento-Fine» .

Nikolai Karlovich Medtner applica l'indicazione «quasi cadenza» a lunghe sezioni di alcune sue composizioni per pianoforte<sup>240</sup>. In particolare, nella *Sonata Orageuse* per pianoforte n. 2, op. 53 (*post* 1930), una composizione pensata in un unico movimento, la continua tensione del discorso

---

<sup>234</sup> ALKAN, *Douze études*.

<sup>235</sup> GINO TAGLIAPIETRA, *Cadenza per il Concerto per pianoforte e orchestra in Do min. n. 3, op. 37, di Ludwig van Beethoven*, Firenze, Mignani, n.d.

<sup>236</sup> WILHELM KRÜGER, *Rigoletto. Quatuor transcriptions de Concert pour le piano*, op. 61, Paris, Escudier, n.d.

<sup>237</sup> PAUL (PAVEL) PABST, *Concert Es - dur für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters*, op. 82, Leipzig, Bartholf Senff, [1883].

<sup>238</sup> HENRYK PACHULSKI, *Fantaisie en trois parties pour piano avec accompagnement d'orchestre ou d'un second piano*, op. 17, Moscov, Jurgenson, 1901?

<sup>239</sup> SIGFRID KARG-ELERT, *33 Portraits für Harmonium*, op. 101, Leipzig, Peters, ca. 1924.

<sup>240</sup> NIKOLAI KARLOVICH MEDTNER, *Sonata orageuse n. 2*, op. 53, Moscow, Muzgiz, 1960.



musicale alla fine della fuga appare regolato dalla prescrizione «poco a poco abbandonamente quasi cadenza». Successivamente, essa viene ribadita da «poco languido espressivo, sempre quasi cadenza», da «meno mosso (sempre quasi cadenza)», poi da «andantino meditamento, rubato, sempre quasi una cadenza (poco languido)», quindi da «allegro non troppo mobile e risoluto (ma sempre poco rubato, quasi cadenza)» e così fino alla coda.

Il *Capriccio Espagnol* per orchestra, op. 34 (1887), di Nikolaj Andreevic Rimskij-Korsakov è una composizione scritta su temi popolari spagnoli, suddivisa in cinque movimenti<sup>241</sup>. L'orchestra è così composta: ottavino, 2 flauti, 2 oboi (uno anche corno inglese), 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni in Fa, 2 trombe in Sib, 3 tromboni, tuba, timpani in La-Mi, percussioni (triangolo-tamburino-rullante, piatti, gran cassa), arpa e archi. Il IV movimento, *Scena e canto gitano*, caratterizzato da un'inusitata leggerezza nell'uso dell'orchestra, si apre con una «quasi cadenza I» affidata ad un insieme di (soli) corni e trombe su un *continuum* del rullante. Seguono la cadenza II per violino solo, la cadenza III per flauto e rullo di timpano, la cadenza IV per clarinetto solo e rullo di piatto, infine la cadenza V per arpa sola. Un «quasi guitare» si riferisce ad una particolare orchestrazione dove, con precisione d'intenti, il compositore richiede a tutti i violini ed ai violoncelli («non divisi») un arpeggiato su una serie di triadi, a chiara imitazione dello strumento a pizzico.

Una «quasi cadenza» si trova anche nella *Tzigane* per violino e pianoforte (1924) di Maurice Ravel<sup>242</sup>, nell'ultimo dei *Préludes* del secondo libro (*Feux d'artifice*) di Claude Debussy<sup>243</sup> e, infine, nella *Sonata II*, op. 5 (1924), di Serge Protopopoff<sup>244</sup>: un esempio di musica che per essere letta, compresa ed eseguita ha bisogno della continua presenza della parola scritta, di una continua «glossa» che ne faccia emergere le motivazioni già dal materiale iniziale: «senza tempo, prestissimo - vago, sempre ondeggiando, minaccioso».

Oltre l'inizio si sviluppa lavoro aspro che, nella struttura articolata in un tempo unico, appare, pur agganciato ad un gesto ossessivo, più vincolato alla forma della Fantasia. Come dicevamo la scrittura sembra ammettere i propri limiti e trova completezza solo attraverso una lunga serie di visionarie indicazioni: «con splendore; sonoro, lontano; gridando, ondeggiando; minaccioso; con forza; sonoro; con luminosità; da lontano, sgridando, sempre più perseverantemente; con splendore abbagliante; dolcissimo, soave, accarezzando-cullando le voci medie; con appello; scorrevole, dolcissimo glissando; incantando; con animazione; quasi trombe; con forza; con rumore sempre più vicino, incalzando; sinistro; subito dolce, da lontano; tenebroso; concentrato; dolce, tranquillo; leggerissimo, glissando, ondeggiando; Maestoso, elevato-marcato il

---

<sup>241</sup> NIKOLAJ ANDREEVIC RIMSKIJ-KORSAKOV, *Capriccio Espagnol pour grande orchestre*, op. 34, Leipzig, M.P. Belaieff, 1887.

<sup>242</sup> MAURICE RAVEL, *Tzigane*, Paris, Durand & C., 1924.

<sup>243</sup> CLAUDE DEBUSSY, *Préludes*, II livre, Paris, Durand & C., 1913.

<sup>244</sup> SERGE PROTOPOPOFF (Sergei Vladimirovich Protopopov), *Sonate n. 2 pour piano solo*, op. 5, Wien, Universal, 1924.

tema nel basso, imitando la vaga risonanza delle grande campane; come una potente volata; acuto col suono dell'acciaio; ironico; col suono leggerissimo di cristallo; luminoso; dolce, soave, incantando, come in una nuvola; irreale, da lontano, crescendo in un grandioso torrente; quasi trombe, imperativamente invocando; scintillando, galleggiando; sul una grande respirazione, con massima potenza».

#### 4. La cadenza nel concerto

La cadenza nel concerto per strumento solista e orchestra assume un'importanza particolare perché, almeno inizialmente, era il frutto di un'improvvisazione del solista nel punto esplicitamente indicato dal compositore: una battuta della composizione contraddistinta dall'indicazione «cad.» o «cadenza»<sup>245</sup>, che di solito presenta l'accordo di arrivo, ovvero la fermata sull'accordo di dominante in 6/4 da dove scaturiscono la cadenza e la conclusione armonica V-I che segna l'aggancio con il «tutti». La necessità per l'esecutore di rispettare le indicazioni del compositore permetteva di assicurare un grado notevole di coerenza, relazione e unità tra improvvisazione e parte scritta, per cui all'ascoltatore veniva offerto un prodotto estemporaneo che, pur godendo delle stesse *chances* di ogni altra improvvisazione, subiva inevitabilmente il condizionamento del contesto sul quale si è consolidato il mito del virtuoso. Quando, poi, la circolazione delle partiture a stampa ha reso sempre meno vincolante la diretta responsabilità, se non proprio la paternità del risultato musicale, l'autore ha iniziato a comporre le stesse improvvisazioni da includere nelle cadenze, nel tentativo di mantenere il controllo anche di quell'area.

The cadenza, in practice and origin, makes manifest a notion of improvisation. But when the cadenza is composed (no matter to what end), this effectively contradicts a genuine aspect of its improvisatory nature. Its spontaneity is feigned, and so the notion of spontaneous itself becomes the topic for musical discourse<sup>246</sup>.

La questione, ed il paradosso che essa contiene, riassunta nitidamente in questo passo di Richard Kramer, avrà conseguenze tali da stimolare una produzione ininterrotta lungo tutto il XIX secolo e la prima metà del XX, almeno fino a Karlheinz Stockhausen. Così, quella «musica nella musica», attraverso i concerti rieseguiti ha permesso ad altri musicisti di intraprendere un cammino

---

<sup>245</sup> Come avviene, ad esempio, nel primo movimento del *Concerto per pianoforte e orchestra* in Re minore K466 di Wolfgang Amadeus Mozart:



<sup>246</sup> RICHARD KRAMER, *Cadenza contra Text: Mozart in Beethoven's Hands*, «19th-Century Music», XV/2, 1991, pp. 116-131: 120.

nello spazio e nel tempo: spinti dalla nostalgia per una libertà perduta, hanno riempito quella battuta primigenia non più dall'interno di un linguaggio condiviso, ma spesso con inserzioni di elementi appartenenti ad altre contemporaneità. Pertanto, superata la configurazione dei concerti nei quali le cadenze sono un elemento costitutivo della partitura, l'interprete finisce per stabilire nuove relazioni con una musica del passato oppure inventa *ex novo* una musica dal gradiente di libertà molto elevato.

Ci sono concerti nei quali la cadenza, non essendo scritta ma sottintesa, veniva improvvisata dall'esecutore o composta dall'autore stesso e poi riproposta dall'esecutore di turno. In altri casi le cadenze risultano essere parte integrante della composizione, per cui viene esclusa in partenza qualsiasi altra possibilità di sviluppo o invenzione. Esisteva anche la possibilità di utilizzare cadenze estranee a un particolare concerto, eseguite alla stregua di brani a se stanti come nei concerti per pianoforte e orchestra di Beethoven. C'erano pure concerti *all inclusive*, dotati di cadenze che, a vari livelli, tendevano a conservare comunque il carattere primigenio, la spontaneità e la libertà.

#### 4.1. Esempi

Significativa è la cadenza proposta da Wolfgang A. Mozart nel *Concerto* per pianoforte e orchestra, K. 453 (1784)<sup>247</sup>, composto per l'allieva Barbara Ployer, che alle bb. 28-29 richiama con molta evidenza le bb. 17-20 della *Sonata* in Sol maggiore per pianoforte, K. 283 (1774)<sup>248</sup>.

---

<sup>247</sup> WOLFGANG A. MOZART, *Concerto in Sol maggiore per pianoforte e orchestra*, K 453, Spira, Bossler, 1789 (MW XVI, n. 3; NMA V:15/5).

<sup>248</sup> ID., *Sonata in Sol maggiore per pianoforte*, K 283, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1799 (MW XX, n. 5; NMA IX:25).

Cadenza <sup>o1</sup>

The image shows a musical score for a cadenza, labeled 'Cadenza o1'. It consists of seven systems of music. Each system has a piano (piano) staff on the left and a violin staff on the right. The piano part is written in a treble clef, and the violin part is written in a treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some performance instructions like 'tr' (trill) and 'acc' (accents). The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Come si può notare, eccettuate alcune differenze, a dieci anni di distanza la sostanza dei primi tre elementi della progressione rimane uguale e stessa, curiosamente, è la tonalità.

K. 453

The image shows a musical score for K. 453. It consists of two systems of music. Each system has a piano (piano) staff on the left and a violin staff on the right. The piano part is written in a treble clef, and the violin part is written in a treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

K. 283

The image shows a musical score for K. 283. It consists of two systems of music. Each system has a piano (piano) staff on the left and a violin staff on the right. The piano part is written in a treble clef, and the violin part is written in a treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Effettivamente le bb. 17-23 della *Sonata* K. 283 hanno il sapore di una breve cadenza che dalla tonalità d'impianto modula alla dominante.



Analogamente, le bb. 13-14 della cadenza del *Concerto* K. 453 presentano un disegno alla parte superiore che si ritrova anche alle bb. 41-43 della *Sonata* per pianoforte in La minore, K. 310 (1778), nella parte del basso<sup>249</sup>.



In questo caso, la cadenza scritta gioca con un materiale destinato all'improvvisazione, ma che è frutto della memoria.

Di particolare interesse, per più motivi, è la cadenza del *Concertino* in Mi minore per corno e orchestra, op. 45 (1806), di Carl Maria von Weber<sup>250</sup>. In questo caso la cadenza nasce come prolungamento o propaggine di un recitativo (Adagio), quindi di una parte strumentale eminentemente solistica che trae tutta la propria libertà espressiva e l'incisività fraseologica dalla dimensione della vocalità e dove l'orchestra di soli archi si piega ad una essenzialità puntillistica. Una situazione simile Weber la realizza nel *Concerto* n. 2 in Mib maggiore per clarinetto e orchestra, op. 74, dove, a b. 63 del secondo movimento, Andante con moto, introduce un «recitativo ad lib.» che precede la cadenza ed è diviso da essa attraverso una breve ripresa del tema iniziale. Nella cadenza troviamo l'indicazione di una serie di accordi che, per la sua unicità, pone problemi interpretativi all'esecutore e, da un punto di vista acustico, offre all'ascoltatore una spinta in avanti di notevole intensità. Teoricamente gli accordi sono possibili in quanto, suonando la seconda nota e cantando la terza nota della serie armonica, la differenza delle due frequenze produrrà la fondamentale una ottava sotto, mentre dalla loro somma risulterà il quinto suono della serie armonica, cioè la terza maggiore tre ottave sopra.

<sup>249</sup> ID., *Sonata in La minore per pianoforte*, K 310, Parigi, Heina, ca. 1782 (MW XX, n. 8; NMA IX:25).

<sup>250</sup> CARL MARIA VON WEBER, *Concertino per il corno principale con tutta l'orchestra*, op. 45, Leipzig, Peters, 1818.

La particolare soluzione semiografica usata nella cadenza nasce dall'intrinseca difficoltà di notazione, dalla sua caratteristica sperimentale, come sottolineato da Louis-François Dauprat nel *Méthode pour le cor alto et cor basse* (1824).

Il est difficile d'écrire ces sortes d'improvisations, attendu que l'espèce de désordre qu'ou y met, ôte tout mouvement régulier à l'ensemble aussi bien qu'aux détails<sup>251</sup>.

Le ampie possibilità tecniche offerte dal corno, comprese quelle polifoniche, sono testimoniate dai più autorevoli virtuosi, ad esempio Jacques François Gallay che nel suo *Méthode* afferma

ne considérons plus le cor comme un instrument de cuivre; mais bien comme une voix organisée<sup>252</sup>.

La visione dello strumento proposta da Gallay è suffragata da Dauprat nel citato *Méthode*.

Enfin, l'on a écrit ces traits pour prouver que le cor possède, ainsi que d'autres instruments à vent, la faculté de produire de l'harmonie par le moyen des accords brisés. On s'était borné, jusqu'à présent, aux accords parfaits; mais on verra que le cor possède d'autres ressources<sup>253</sup>.

Particolarmente abile nell'improvvisare al corno utilizzando la tecnica polifonica fu il boemo Giovanni Punto (Jan Václav Stich), uno dei più celebrati virtuosi dello strumento, che suonò con Beethoven la *Sonata* op. 17. Un suo concerto al National Theater di Praga del 18 Maggio 1801, che colpì proprio per la straordinaria capacità di improvvisare realizzando con il corno più suoni simultaneamente, fu così recensito nel *Prager Neue Zeitung*:

Punto received enthusiastic applause for his concertos because of his unparalleled mastery, and respected musicians said that they had never before heard horn playing like it. This performance on a usually clumsy instrument sang out in all registers. In his cadenzas he produced many novel effects, playing two-and even three-part chords. It demonstrated again that our fatherland can produce great artistic and musical geniuses<sup>254</sup>.

Si può affermare, dunque, che Weber nel *Concertino* azzardò una soluzione innovativa, divenuta consueta soltanto nella musica contemporanea, la quale accetta i suoni multifonici per produrre amalgami più o meno determinati, attraverso l'uso di specifiche diteggiature e tecniche di

---

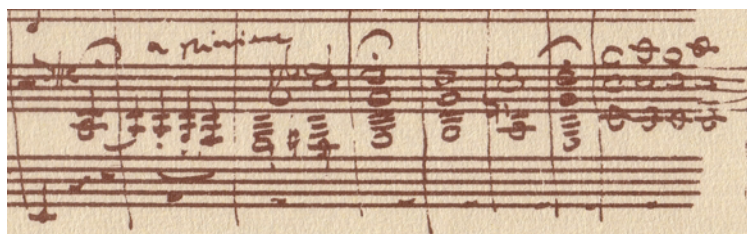
<sup>251</sup> LOUIS-FRANÇOIS DAUPRAT, *Méthode de cor*, édition revue par François Brémond et adaptée aux deux genres de cor, p. 55.

<sup>252</sup> JACQUES FRANÇOIS GALLAY, *Méthode pour le cor* op. 54, Paris, Lemoine & C., n.d., p. 91.

<sup>253</sup> DAUPRAT, *Méthode*, p. 4.

<sup>254</sup> «Prager Neue Zeitung», 39, 1801, p. 473.

emissione applicate agli strumenti a fiato<sup>255</sup>. Considerata la ricchezza di armonici prodotta dagli ottoni e la conseguente indeterminatezza della scrittura, costretta ad alludere più che a garantire l'esatta e ripetibile esecuzione, la cadenza proposta da Weber richiede la perizia di un preciso e determinato esecutore-*medium* in grado di garantire la riuscita dell'*experimentum*<sup>256</sup>.



Il *Concerto per pianoforte e orchestra* in Re maggiore, op. 61a, di Beethoven è la trascrizione del *Concerto per Violino e orchestra* in Re maggiore, op. 61. Come appare in una lettera del 22 aprile 1807 a William Frederick Collard<sup>257</sup>, fu Muzio Clementi, entusiasta della versione violinistica, a proporre a Beethoven una trascrizione per pianoforte. Mentre si rimanda al contributo di Alan Tyson per le problematiche relative alle relazioni tra le due versioni<sup>258</sup>, qui

<sup>255</sup> PERCIVAL R. KIRBY, *Horn Chords: An Acoustical Problem*, «The Musical Times», 66, n. 991, 1925, pp. 811-813: 812. «Chord can be sounded, and have been sounded in this very *Cadenza*, but they were not the chords as written. I suggest that Weber simply put into his score an approximate notation, leaving the rest to the traditional knowledge of the horn-player. Every one knows that a perfectly pure musical note is practically non-existent; that partial tones are almost always present in varying degrees of strength; and, further, that horn notes are particularly rich in partials. Now if a horn-player, using the customary instrument in F, sounds the note F (in all the examples except the first, the real sounds are here given): [FA IV linea Chiave basso] the ear of the listener hears that note, coloured as it is by its upper partials. But if the player sounds the same F, and at the same time sings the C a perfect fifth above (with a tone-colour as near to that of the horn as possible), the listener hears not only the two notes F and C, but also the combination tones produced by the sum and difference of their frequencies».

<sup>256</sup> Cfr. HEINRICH DOMNICH, *Méthode de premier et de second cor*, Paris, Imprimerie du Conservatoire Impérial de Musique, 1808 (Genève, Minkoff Reprint, 1974), p. ii: «Jusqu' alors il avait été difficile aux compositeurs de tirer partie de cet instrument; ils n' étaient pas sûrs que ce qu' ils écrivaient peut être exécuté. La portée en était incertaine et les limites des sons aigus et des sons graves dépendaient des individus. En réfléchissant sur cette particularité, on eut reconnu la cause dans la différence des embouchures, dont la forme et les proportions n' étaient pas déterminées».

<sup>257</sup> Cfr. THÉODORE ALBRECHT, *Letters to Beethoven & other correspondence. I: 1772-1812*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996, pp. 185-186: «In short, I agreed with him to take in manuscript *three quartets, a symphony, an overture, a concerto for the violin* which is beautiful and which, at my request, he will adapt for the pianoforte with and without additional keys».

<sup>258</sup> ALAN TYSON, *The Text of Beethoven's Op. 61*, «Music & Letters», XLIII/2, 1962, pp. 104-114.

risulta di particolare importanza il fatto che l'autore abbia composto per questo concerto quattro cadenze, tutte successive alla prima edizione<sup>259</sup>.

La cadenza del primo tempo si configura come un brano di elevato grado di sperimentazione per la sua costruzione formale e per l'inserimento dei timpani (accordatura Re-La) in dialogo con il pianoforte nella sezione interna indicata come Marcia. Diverso materiale impiegato in questa cadenza proviene dall'introduzione orchestrale del concerto, in particolare dalle bb. 28 e seguenti. Il compositore tende alla reiterazione piuttosto ordinata degli elementi presentati con differenziazioni armoniche o a linee cromatiche con tendenza ascendente, come nell'inciso seguente (b. 10).



Da b. 19, invece, mentre la parte superiore disegna un continuo arco cromatico ascendente-discendente, alla mano sinistra prevale un ostinato ritmico che nella Marcia (un



Più vivace in La maggiore) passa al timpano. La terza sezione (un Meno Allegro in Do maggiore) sfrutta il tremolo misurato di ottava, mentre la quarta (Presto, a tempo in Re minore) introduce una suddivisione in terzine (non indicate come tali) che fanno da supporto, sempre cromatico, allo stesso ostinato ritmico in dialogo tra parte superiore e timpani. La sezione conclusiva (presenti ancora i timpani) approda alla dominante di Re maggiore su una serie di lunghi trilli e con una breve cadenza nella cadenza, attraverso la quale il solista si ricollega in forma decorativa al tutti dell'orchestra.

La cadenza composta per il secondo movimento (Larghetto) riprende l'introduzione della Marcia e anticipa in modo preciso (passando al tempo di 6/8)



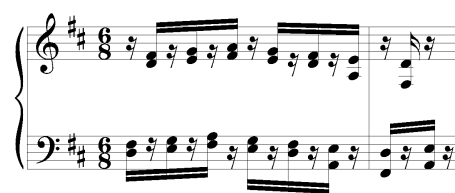
<sup>259</sup> L'orchestrazione risulta assolutamente uguale nelle due versioni, anche questa scelta ha sollevato diversi dubbi sull'origine della trascrizione.



il tema del terzo movimento, il Rondo, il quale contiene al suo interno due cadenze. La prima è aperta da un dialogo in ottava (tra le due mani) di un medesimo inciso ritmico (A), il quale, modificato ritmicamente (B), diventa una cascata di note che copre circa un'ottava.



L'ultima delle cadenze del *Concerto* op. 61a è suddivisa in tre parti: le due estreme, non misurate, utilizzano usuali disegni in rapide successioni di arpeggi e scale (più ampie nella terza sezione); la parte centrale (in 6/8) utilizza uno dei gesti tra i più usati nella letteratura ottocentesca: la giustapposizione rapida di suoni tra le due mani, che di fatto genera una stretta imitazione a distanza d'ottava, ma che può essere letta anche come un la sintetica ricostruzione di un effetto riverbero.



Le cadenze fornite da Beethoven nella loro struttura appaiono quasi in contraddizione rispetto alle cadenze di scuola<sup>260</sup>: le aree maggiormente strutturate (vedi la divaricazione solistica con l'ausilio dei timpani) sembrano in contrasto con l'idea di cadenza come luogo dell'estemporanea fantasia, questo probabilmente per compensare l'accentuata mobilità e fluttuazione dell'intero concerto.

<sup>260</sup> LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Concerto per pianoforte e orchestra in Re maggiore*, op. 61a, Vienna, Bureau d'Arts et d'Industrie, 1808 (B.W. S. 4, n. 29; NGA III, 4).

Anche se in una modalità molto ridotta rispetto a Beethoven, nel *Concerto* in Re maggiore per violoncello, op. 45, «avec accompagnement d'orchestre ou de piano» di Bernhard Molique e dedicato al violoncellista italiano Alfredo Piatti<sup>261</sup>, si assiste al tentativo di costruire una cadenza che vede impegnati due strumenti. Composto nel 1853 e pubblicato nel 1854, il concerto godette di una notevole fama e, nel 1860, fu eseguito a Baden Baden sotto la direzione di Hector Berlioz. Il primo movimento della versione per violoncello e pianoforte contiene una cadenza durante la quale i due strumenti rimangono appaiati e allo strumento a tastiera sono affidate lunghe note pedale. Strutturalmente, la cadenza si trova in un'area che armonicamente fa riferimento al relativo minore della tonalità generale ed alterna sezioni «ad libitum» con altre «a tempo». Generalmente l'autore privilegia frasi corte, separate da continui respiri determinati da pause o corone di valore. Il pianoforte, come sopra accennato, attraverso l'uso di singole note pedale (un lungo Re che attraverso un Sib si fissa ad un La), sostiene il solista che è spesso impegnato in una parte polifonica.

La consolidata geografia formale che vede le cadenze collocate all'interno del concerto sembra sovvertirsi nel *Concerto n. 2* in Sol minore per piano e orchestra, op. 22 (1868), di Camille Saint-Saëns<sup>262</sup>. Il compositore francese rimane fedele alla collaudata struttura in tre tempi: Andante sostenuto - Allegro scherzando - Presto, ma rende imprevedibile una struttura dagli esiti scontati assegnando la prima parola al solista con una sostanziosa introduzione «ad libitum» non misurata. Dalle figurazioni è immediatamente visibile la lezione bachiana sul cui eco, però, l'autore riesce ad innestare una fluidità necessaria, una libertà del solista che sfugge continuamente all'incolonnamento che l'orchestra esige, anche se con una partecipazione limitata-ridotta-controllata e nella «cadenza ad lib.» sembra che non ci sia più nulla da dire, da liberare. Non resta che richiamarsi al *Kantor* ed alle sue meravigliose tattiche compositive, rovesciando uno dei disegni dell'introduzione che così diventa sostegno per un inciso da ripetere, incantato.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Introduzione' and features a complex, rhythmic melody in the right hand with a steady accompaniment in the left hand. The bottom staff is labeled 'Cadenza ad lib' and 'Piu mosso', showing a more fluid and expressive melody in the right hand with a simpler accompaniment in the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

<sup>261</sup> BERNHARD MOLIQUE, *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre ou de piano*, op. 45, per violoncello e pianoforte, Leipzig, Fr. Kistner, ca. 1850.

<sup>262</sup> CAMILLE SAINT-SAËNS, *2<sup>e</sup> Concerto pour piano et orchestre*, op. 22, Paris, Durand et Fils, 1891.

Saint-Saëns non filtra esclusivamente, ma abbraccia con la memoria linguaggi diversi e li assoggetta con le dita, tanto che, oltre a Bach, nel primo attacco orchestrale si affaccia anche l'ombra del *Don Giovanni* di Mozart<sup>263</sup>.

Il compositore sembra confezionare un tempo-cadenza, una grande fantasia che alle continue veloci nuvole di suoni alterna momenti memori di paesaggi popolari (bb. 10-13 dopo B),

la distribuzione timbrica di suoni tra pianoforte, clarinetto e violini primi (b. 10 prima di D) ad altri dove (b. 1 dopo F) prevale una dimensione incantata, riproponendo l'introduzione su un sottile sfondo degli archi.

<sup>263</sup> WOLFGANG A. MOZART, *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*, K. 527, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1801 (MW V/18; NMA II:5/17).

L'unità temporale cercata da Saint-Saëns è ben visibile nel *Concerto* per pianoforte e orchestra in Si minore, op. 2 (1884), in un unico movimento che Eugen D'Albert dedicò a Franz Liszt<sup>264</sup>. È una composizione basata sulle sue capacità pianistiche, dove lo strumento nasce da una zona d'ombra e si proietta, attraverso continui cambiamenti di carattere, al compimento di un disegno che, seppur strutturato in sezioni riconoscibili, si realizza in un tempo unico. Il concerto presenta tre cadenze realmente indicate. Le prime due, tra loro simili, hanno il sapore del *divertissement* grafico<sup>265</sup> ed esprimono un allungamento su un unico elemento armonico, come nella cadenza a b. 9 prima di F<sup>266</sup>.

La più corposa «cadenza quasi fantasia» (b. 22 dopo T) nasce da una stasi prolungata sull'accordo fondamentale del relativo Re maggiore, in un profondo lirismo che viene improvvisamente spezzato da una fuga, un corpo estraneo, una struttura canonica inserita nella fluidità generale con un atto di profondo contrasto. Come Saint-Saëns, D'Albert sembra così esprimere tutta la nostalgia verso un mondo del quale vede l'inizio e la fine.

Anche Giuseppe Martucci dimostra una personale nostalgia, ma, come vedremo, per un mondo oltremontano che, negli stessi anni dei due autori citati precedentemente, serve al

<sup>264</sup> EUGÈN D'ALBERT, *Concert H-moll in einem Satz für Pianoforte mit Orchester*, op. 2, Berlin, Bote & Bock, [1884].

<sup>265</sup> Come, ad esempio, accade nei *Préludes* di Claude Debussy.

<sup>266</sup> Accordo di settima di dominante (Re-Fa#-La-Do) sulla prima; accordo di settima diminuita (Do#-Mi-Sol-Sib) sul secondo.

coraggioso compositore per cercare altre ragioni utili a sollecitare la ripresa della musica strumentale in Italia. Nel suo *Secondo concerto* per pianoforte e orchestra in Sib minore, op. 66 (1884-85)<sup>267</sup>, canonicamente suddiviso in tre tempi (Allegro giusto - Larghetto - Allegro con spirito), il pianoforte rimbalza da una frase decisa degli archi, ma in modo netto, fortissimo, quasi a voler scolpire nella certezza un unisono moltiplicato in ottave. Il materiale pianistico c'è tutto: ottave, accordi alternati velocemente tra le due mani e cadenza («tempo rubato» in Sib minore). La composizione inizia nella modalità di un notturno, per cui arpeggi ampi alla mano sinistra sostengono una semplice linea melodica. Questa fase viene interrotta da sezioni agogicamente differenziate, dove trovano posto accordi arpeggiati notati in due differenti modi. L'introduzione del primo movimento sembra ridare consistenza alla cadenza che, nella tormentata scrittura del manoscritto, manca per cui si suppone che sia stata composta successivamente, a lato del concerto. Si va verso il grandioso e in qualche raro caso affiorano disegni di antiche scritture.

I movimento, bb. 5-6 dopo G

The image shows a musical score for the first movement of the Second Concerto in B-flat minor, measures 5-6 after G. The score is written for piano and clarinet. The piano part features a 'cresc.' marking and a dynamic of 'p'. The clarinet part is marked 'Solo dolce ed espressivo'. The music is in B-flat minor and 3/4 time.

II movimento, bb. 6-8 dopo G

The image shows a musical score for the second movement of the Second Concerto in B-flat minor, measures 6-8 after G. The score is written for piano. The music is in B-flat minor and 3/4 time.

Rispetto all'emergere di nostalgie o interessi per scritture del passato si può segnalare un'intesa con il mondo beethoveniano che appare nel I movimento del concerto, dove le bb. 9-12

<sup>267</sup> GIUSEPPE MARTUCCI, *Secondo concerto in Sib minore per pianoforte e orchestra*, op. 66, Leipzig, Fr. Kistner, n.e. 6979

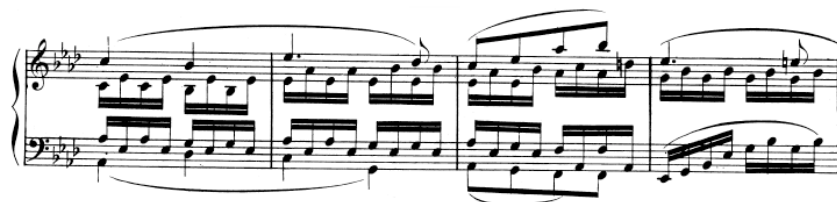
dopo G possono essere confrontate con le bb. 9-12 dell'Adagio cantabile della *Sonata* in Do minore n. 8, op. 13, di Beethoven<sup>268</sup>.

Martucci



The image shows a musical score for Martucci's work. It consists of five staves. The top staff is the piano part, featuring a complex, dense texture with many sixteenth and thirty-second notes, and some slurs. The bottom four staves are for strings: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The string parts are mostly rests, with some simple rhythmic figures in the Cello part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The number 15 is written in the top right corner of the piano staff.

Beethoven



The image shows a musical score for Beethoven's Sonata in D minor, Op. 13. It consists of two staves: the piano part and the string part. The piano part features a simple, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some slurs. The string part is mostly rests, with some simple rhythmic figures in the Cello part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

È molto evidente che la scrittura piena e tesa di Martucci propone i tratti della medesima identità polifonica del compositore di Bonn.

Se Martucci rimane fedele alla classica divisione in tre tempi, Serge Lyapunov nel *Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra* in Mi maggiore, op. 38 (1910)<sup>269</sup>, gioca la carta del tempo unico partendo in modo sommesso, senza agitare nessuna temperie programmatica, solo appoggiandosi alla dimensione del canto. Il pianoforte si infila a riverberare tra gli spazi degli elementi verticali, con materiali e gesti a volte riconducibili ad una tradizione nota. Ad esempio, nelle bb. 11-15 si intravede la linearità, più asciutta, del già citato incipit del preludio di Clementi «alla Haydn».

<sup>268</sup> LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Sonata per pianoforte n. 8 in Do minore*, op. 13, Vienna, Eder, 1799 (B.W. S. 16, n. 131; NGA VII, 2).

<sup>269</sup> SERGE LYAPUNOV, *Second Concerto pour piano et orchestre*, op. 38, per pianoforte e orchestra, Leipzig, Zimmermann, 1910.

6

Clar.  
Fag.  
Cor.

*espressivo*  
*p*

*pp*

Clementi:

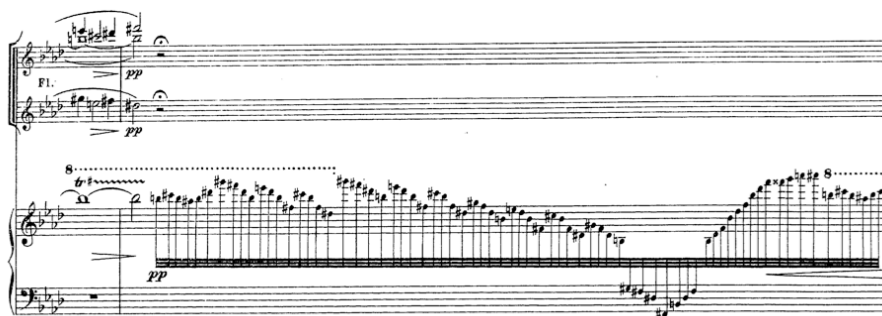
**PRELUDIO II.** *Allegro.*

alla Haydn.

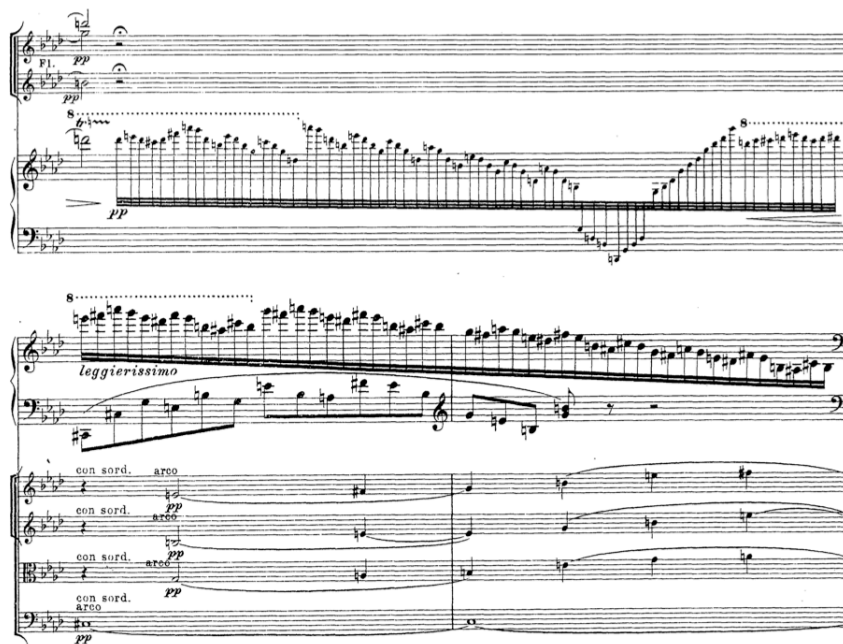
*dim:* *p*

Ma a spargiare giochi fin troppo chiari è una cadenza notata con punto coronato, culmine di una tensione caratterizzata da gesti che, anche graficamente, tendono a esondare dalla quadratura imposta dalle misure. La cadenza si caratterizza per un lungo disegno in notine discendenti, costituito da uno spostamento cromatico di una triade in 6/3: non un richiamo tematico, quindi, ma un disegno-colore, una posizione delle mani. Questa cesura porta ad un sovvertimento (*Allegro* molto ed appassionato) dove lo scavo sul materiale tematico è distribuito in intrecci più mirati timbricamente tra il solista e l'orchestra. La scrittura di Lyapunov esprime, nella sua abbondanza, un desiderio di svincolarsi dalla rigidità metrica e così, diverse sono le aree che impongono una libertà tendente a sabotare la battuta. In questo concerto, il solista afferma caparbiamente la sua indipendenza attraverso un continuo contrasto metrico e che si ridimensiona nei momenti di intensa cantabilità. Si incontrano diverse cadenze che si sviluppano da fermate su trillo all'acuto:

b. 12, dopo n° 8



b. 5, dopo n° 9



Z. 4813.

Nel secondo caso, si evidenzia una sorta di modulazione agogica, una dissolvenza incrociata, dove la cadenza libera (in *graces notes*) si trasforma in un rilievo discendente misurato. Una situazione simile, ma rovesciata, si trova a b. 24, dopo il n° 7.



The image shows a musical score for a cadenza. At the top, there is a staff for Clarinet (Clarin.) with a treble clef and a key signature of three flats. Below it is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clefs). The piano part begins with a dense, arpeggiated texture. A section labeled 'Cadenza' is indicated by a dotted line above the piano staff. The piano part concludes with a series of marked chords, preceded by an arpeggio. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'poco rit.' and 'pizzicato'.

La cadenza, che inizia a b. 14, dopo n° 9, muove da una parte introduttiva per poi fissarsi su un disegno che, dall'acuto, si sposta cromaticamente verso il basso; dopo una pausa, la cadenza conclude su una serie di accordi marcati, preceduti da un ampio arpeggio.

Nei due esempi seguenti sono messe in relazione modalità di scrittura che rappresentano livelli diversi di libertà: entrambi derivano dalla dimensione della cadenza, pur senza indicazioni specifiche, ed entrambi preludono ad una sezione misurata e cantabile. Nel secondo, però, le *graces notes* e la corona mettono in evidenza il bisogno di un gradiente di estemporaneità più elevato.

b. 9, dopo n° 18

The image shows a musical score for orchestra and piano. The top system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet in G (Cl. in G.), Clarinet in A (Cl. in A.), and Bassoon (Fag.), all marked *pp*. The piano part is shown in two systems. The first system of the piano part features a *brillante* section with rapid sixteenth-note passages in both hands. The second system includes a *ritard.* (ritardando) marking and a *Poco più tranquillo.* section with a *p dolce* dynamic marking. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The page number 83 is visible in the top right corner.

La scrittura concede la possibilità di entrare ed uscire con strutturazioni diverse e questo è dovuto certamente alla scelta iniziale di concentrare il fluire sonoro in un unico tempo, avendo nelle mani l'involucro della forma fantasia.

b. 6, dopo n° 12

51

The image shows a musical score for an orchestra and piano. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. Ingl.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Trombone (Trgl.). The middle system is for the piano, featuring a grand staff with treble and bass clefs, and a separate staff for pizzicato strings (pizz.). The bottom system is for the violin and viola, with a grand staff and a separate staff for the violin solo (2 soli arco). The tempo is marked "Allegro moderato." and the dynamics include "p" (piano) and "pp" (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Il terzo esempio mette in evidenza una modalità manuale (l'alternanza quasi percussiva delle due mani), già utilizzata e documentata da molti autori a partire da Czerny. Nella sezione inizia al n. 22 (Poco sostenuto) e, nel caso specifico a b.10, prima di n° 23, la sonorità è potenziata attraverso l'utilizzo di ampi accordi.

The image shows a musical score for piano and orchestra. It consists of three staves: a bass line at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a separate staff for the right hand at the bottom. The right hand part features a 'glissando' section with a 'fff' dynamic marking. The tempo is marked 'a tempo'. There are also markings for 's...' and 'a tempo' above the right hand part.

Giustapporre rapidamente tra le due mani elementi di varia entità presuppone un'idea e una manualità che, come si è visto nei casi di Czerny e poi di Liszt, riporta alla didattica dell'improvvisazione. Quanto fosse viva la lezione lisztiana nel panorama pianistico europeo di fine '900 si può comprendere dal *Concerto per pianoforte e orchestra*, op. 21, di Georgiy L'Vovič Katuar, una composizione risalente al 1909 e divisa in tre movimenti<sup>270</sup>: si osservi la prima cadenza, quella a b. 10 dopo il n° 8 del primo I movimento, che introduce il tema con le sei variazioni. Invece, la cadenza non indicata come tale, ma deducibile dal disegno e dalle figure utilizzate al n. 53 del secondo movimento, rappresenta un disegno simile a quello incontrato nel brano di Teresa Carreño: segno non solo di una condivisione di linguaggio, ma soprattutto di una tipologia di gesti sulla tastiera che tendono a produrre delle manifestazioni sonore alquanto simili. Al termine di questa cadenza, la quale funge da collegamento tra il secondo e il terzo movimento, compare l'indicazione «attacca subito».

<sup>270</sup> GEORGES CATOIRE, *Concerto pour piano et orchestre*, op. 21, réduction à 2 pianos, Moscou, Édition Russe de Musique, 1912.

Prima cadenza a b. 10, dopo il n° 8

8

*espr.*

*espr.*

8

*poco a poco dimin.*

*Cadenza*

*ff*

*Lungo*

*Moderato*  $\text{♩} = 96$

*mf*

„Tema“

*mf*

R. M. V. 140

Il movimento, cadenza al n° 53

38

8

53

*dimin.*

*pp*

*smorz.*

*attacca subito*

R. M. V. 140

Le diverse cadenze presenti nel *Concerto per pianoforte e orchestra* in Do minore n. 2, op. 50 (1920-1927), di Nicolay Medtner, oltre che per le dimensioni, si caratterizzano per un contenuto di natura diversa<sup>271</sup>. Il primo movimento porta l'indicazione di «toccata», un termine che richiama la più improvvisata delle forme musicali per tastiera e l'antica tradizione ci rimanda a una pratica che alterna sezione libere ad altre più strutturate. Nella scrittura di Medtner troviamo un'incessante modulazione agogica, dove si alternano continuamente gradazioni diverse del *tactus*, comprese quelle che richiamano «al rigore di tempo». La cadenza inserita nel primo movimento, è la più corposa e la più ampia; essa è costituita da una parte centrale che riprende elementi tematici

<sup>271</sup> NICOLAS KARLOVICH MEDTNER, *Piano Concerto n. 2*, op. 50, Moscow, Muzgiz, 1963.

utilizzati precedentemente ed è racchiusa tra un'introduzione e una coda di carattere libero, entrambe costituite da disegni veloci. Essa contiene due indicazioni circa l'agogica: «tempo rubato, all'inizio, e «poco a poco a tempo (ma sempre poco rubato)», dove «ma sempre poco rubato» dovrebbe essere interpretato come «ma sempre un poco rubato». Nella coda, la scrittura si differenzia per la presenza di *grace notes*.

All'interno del pianismo di Medtner (siamo negli anni venti del XX secolo) è ancora possibile ritrovare tracce che ci riportano, attraverso Liszt, a Czerny ovvero a quel gesto, oramai familiare, dell'alternanza tra le due mani di oggetti sonori di vario tipo, accordi di vario genere, frammenti scalari con uso di ottave ecc. Si veda il gesto che inizia al n. 6 del secondo movimento (Romanza), dove è utilizzato un materiale intervallare che si alterna e si ripete con un disegno già incontrato anche in Teresa Carreño<sup>272</sup> e che confluisce nel trillo doppio della cadenza.

109

La somiglianza con una gestualità conosciuta, modello Czerny, diventa più esplicita in altri momenti del concerto, ad esempio ancora nel secondo movimento,

batt. 5-6, dopo n° 9

batt. 7-8, dopo n°13

<sup>272</sup> CARREÑO, *Fantaisie*.

ma anche nel terzo movimento, Divertimento (Rondo).

b. 1-4, dopo n° 40



b. 9, dopo n° 58



bb. 3-6, dopo n° 59



Un'autentica trasformazione del gesto si può notare a bb. 2-7, dopo n° 33, dove l'elemento della mano destra diventa un abbellimento, meglio: l'accento cade sulla mano sinistra, ma così, con questa intenzione, le due mani si uniscono per un risultato sonoro trasformato nel momento dell'attacco. In questo caso abbiamo due linee parallele che si avvicinano al punto da costituire un evento acustico unico, ma dal determinato carattere timbrico.



Nel terzo movimento, il gesto antico che produce il semplice arpeggio si allarga, attraverso l'utilizzo di giochi d'ottava, a sonorità arricchite armonicamente.



bb. 3-7, n° 9



bb. 5-7, dopo n° 10



Alcuni passi del concerto di Medtner evidenziano una sottile cura del rapporto timbrico tra strumento solista e orchestra. Da b. 3, dopo n° 28 del primo movimento, si nota la sottolineatura degli archi (in pizzicato), all'unisono con il pianoforte, di ogni prima semicroma accentuata dei gruppi di tre che formano una scala ascendente. Nella stessa battuta l'oboe ed il fagotto, a distanza di ottava, realizzano un elemento cromatico discendente in una configurazione ritmica contrastante.

The image shows a page of a musical score, page 85. It features several staves for different instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor (Horn), Trumpet (Tr-be), Trombone (Tr-al), Trumpet & Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Piano (P-no), and Archi (Strings). The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The Archi part is written in a grand staff with a 'uniz.' marking. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'piss.' (pianissimo). The number '80682' is printed at the bottom center of the page.

Nel finale del secondo movimento, la scrittura orchestrale presenta, un caso originale di notazione. Medtner, infatti, vuole specificare graficamente un accordo degli strumenti (archi, corni, fagotti, clarinetti) che rimane come un'ombra, una risonanza dell'ultima linea del pianoforte. Per definire un impercettibile attacco degli strumenti, Medtner indica in partitura «Вступить почти незаметно»<sup>273</sup>, indicando le altezze solo alla conclusione di una legatura e aumentando così il valore della dimensione incerta, indistinta, quasi che il suono fosse un punto d'arrivo, anche se in pianissimo.

<sup>273</sup> «Avviare quasi impercettibilmente».

\*) BEETHOVEN'S NINTH SYMPHONY

La conclusione di queste osservazioni riconduce a Beethoven, attraverso l'esito di uno degli ultimi eredi della grande tradizione pianistica: la cadenza con fugato (1912) composta da Gino Tagliapietra per il primo tempo del *III Concerto*, op. 37, di Beethoven. Tagliapietra mantiene chiara la distanza dal grande compositore tedesco: è ancora il tempo nel quale la lettura dei grandi del passato non inibisce la personalità creativa dell'artista, per cui è sufficiente captare alcuni elementi tematici, alcuni gesti come l'anacrusico finale del tema beethoveniano per farlo diventare prima un ostinato e poi un attacco del tema della fuga. Nulla di spettacolare: s'incatena nella linearità del «quasi improvvisando», in una ortodossia malipieriana. In queste operazioni sempre più si usa il pianoforte sfruttando risonanze, prolungamenti più o meno possibili che, nella scrittura, si traducono nell'allargamento della polifonia e nell'utilizzo di più pentagrammi per veicolare voci che, a volte, rispettano una visione del compositore solo idealmente. Ancora una volta, come in Bach, è la polifonia a tradire la partitura, quando l'utopia si pone nel sentiero del diversamente possibile. Ciò che è scritto non è ciò che è percepito: è la rincorsa tra l'inventare e lo scrivere.

Prima pagina della Cadenza di Gino Tagliapietra

15

Alla Signorina Hilda Montecchi

Cadenza  
al I. tempo del III. Concerto Op.37.  
di van Beethoven

Gino Tagliapietra  
(1912)

*Quasi improvvisando*

PIANO

Orch.

*f*

*p*

*marcato*

*m.d.*

*m.s.*

*a tempo*

*sempre cresc.*

The musical score is written for piano and orchestra. It begins with a piano introduction marked 'Quasi improvvisando' and 'f'. The piano part features a series of chords and melodic lines, while the orchestra part provides harmonic support. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'marcato', 'm.d.' (mezzo-forte), and 'm.s.' (mezzo-soprano). The tempo is marked 'a tempo' and the piece concludes with a 'sempre cresc.' (always crescendo) instruction.

Pagina 18 della partitura dove nelle ultime 5 battute è visibile il tema del fugato.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Performance markings include *cresc. assai* and *ff maestosamente*. The second system continues the melodic development and includes the instruction *più cresc.* and *f*. The third system shows a shift in texture with *ff* in the left hand and *ten.* (ritardando) in the right hand, followed by the instruction *P come leggeri limpani*. The fourth system is marked *p* and includes the instruction *cantabile e tenute le armonie*. The fifth system continues with *p* dynamics. The sixth system concludes with *sempre più p* and *pp* markings, ending with a *p* dynamic.

#### 4.2. Osservazioni

Lo scopo di questa indagine alquanto estesa era quello di verificare come la mescolanza tra prassi teorica e gestualità strumentale estemporanea abbia trovato un luogo ideale per sviluppare l'arte di improvvisare nelle innumerevoli potenzialità creative e nelle multiformi modalità esecutive offerte dalla cadenza. Come è stato osservato, i risultati di questo modo di concertare fuori dagli schemi si sono sedimentati nel tempo in molteplici soluzioni scritte, che a quella dimensione

improvvisativa hanno continuato a guardare e per la quale, in qualche misura, hanno cercato di definire una forma. Le testimonianze prese in considerazione dimostrano che, dall'apprendimento di figure, processi, passi, soluzioni e, quindi, gestualità aderenti ad un linguaggio comune e rispettose di convenzioni condivise, gli improvvisatori-compositori sono partiti per costruire personali soluzioni espressive, nell'intento di dare corpo ai propri ideali estetici secondo il dettato di una impellente urgenza interiore, oltre i confini marcati da regole formali precostituite. Dall'identificazione dei possibili legami con ciò che i testi scritti hanno selezionato, codificato e posto a modello per l'apprendimento dell'improvvisazione, sono finalmente emersi alcuni tratti di una pratica estemporanea del fare musica, ampiamente vissuta e diffusa, che sembra non essere mai venuta meno nel tempo. Le tracce raccolte, sebbene rappresentino il risultato di un sondaggio e non ancora l'esito di una ricerca sistematica, avvalorano la convinzione che l'improvvisazione abbia saputo reggere agevolmente anche di fronte all'apparente incidenza della partitura scritta e che, comunque, quanto rimane annotato sia spesso il frutto del tentativo di catturare e bloccare qualche segno di un gesto libero, che si manifesta e svanisce nell'istantaneo stesso in cui viene creato. Nei suoi limiti, il materiale scritto rivisitato in questi paragrafi probabilmente rappresenta l'unico strumento attualmente efficace per identificare e captare alcuni aspetti delle procedure con le quali numerosi compositori hanno affrontato un percorso creativo estemporaneo, la cui pratica arriva ininterrotta fino alla contemporaneità.

Per ricomporre la traiettoria è stato necessario ridefinire quel percorso dal suo punto di inizio, quindi muovendo dalle fondamenta ovvero dalle caratteristiche armoniche codificate, le quali, frutto di un'antica elaborazione e sedimentazione, sorreggono il senso di "punteggiatura" comunemente percepito. Come aveva chiaramente intuito Alfredo Casella, è proprio la cadenza perfetta a costituire un punto d'osservazione privilegiato per chi intenda svolgere un'accurata indagine intorno ai mutamenti del linguaggio musicale avvenuti nel corso del tempo. Così, l'*excursus* dedicato alle trasformazioni della cadenza ha permesso di selezionare una serie di esempi che fotografano con buona approssimazione diversi aspetti linguistici legati all'arte dell'improvvisazione durante il lungo periodo preso in considerazione. Pur conservando il proprio scheletro, infatti, la cadenza evidenzia comportamenti armonico-contrappuntistici che, oltre ad offrire un crescente arricchimento cromatico, favoriscono anche dilatazioni, digressioni, slittamenti, brusche deviazioni attraverso le quali l'apparenza della struttura sottostante si deforma, diventando imprevedibile, meno ovvia, sempre nuova e originale.

Specialmente a partire dal periodo tardo barocco, quello spazio d'interpunzione è diventato luogo di fioritura, dove si realizza una decorazione improvvisata che assume dimensioni e rilevanza sempre più notevoli. In forza della libertà offerta dalla sua stessa natura, la cadenza si fa contagiosa

e diviene sinonimo di spazio libero, zona centrifuga, regno dell'*ad libitum*, dove l'anomalia o la diversità espressiva possono trovare accoglienza anche nelle piccole forme e nei dettagli.

A sostenere ed alimentare le crescenti opportunità creative offerte dalla cadenza contribuirono sicuramente i manuali, gli scritti teorici e le raccolte di modelli, dove però l'apprendimento tecnico s'identifica con l'esercizio della musica *in toto*, semplicemente perché nella figura del compositore non può esserci dicotomia tra il concepire e il realizzare. La tecnica stessa degli strumenti è pensata e costruita secondo specifiche necessità espressive, ovvero secondo le linee guida del linguaggio che l'improvvisatore-compositore sceglie di utilizzare per sviluppare il proprio discorso musicale. A tale proposito, per esempio, è stato quanto mai istruttivo osservare il rapporto esistente tra gli studi finalizzati all'apprendimento della tecnica degli arpeggi sul pianoforte, secondo le varie tipologie di accordi, e l'uso dell'arpeggio nella letteratura pianistica lungo tutto il XIX secolo. Come è stato ribadito, lo studio della tecnica pura è dipendente dalla musica da eseguire ed interpretare: non esiste una tecnica senza finalizzazioni. L'acquisizione e lo sviluppo delle settime diminuite, ad esempio, è divenuto oggetto di studi specifici, perché l'esecutore doveva essere in grado di eseguirli. Lo stesso si può dire per le ottave, per il tremolo, per i doppi trilli, per le scale in sesta. A lavoro di autorevoli didatti era affidata la declinazione di tutto il bagaglio tecnico necessario all'esecuzione strumentale ed al superamento delle difficoltà proposte dalle sempre nuove scoperte linguistiche.

Non si deve immaginare, però, che la folta schiera di improvvisatori-compositori sia costituita da artisti proni ai dettami di pur autorevolissimi insegnanti e maestri. Ne era già consapevole Carl Gollmick il quale, in un articolo pubblicato nel 1842 nella *Neue Zeitschrift für Musik*<sup>274</sup>, ammetteva esplicitamente che il suo «principal complaint was the impossibility of comprehending improvised forms with reference to prior models»<sup>275</sup>. In realtà, è alquanto verosimile che, nonostante il sostegno dei metodi teorici e degli esempi, nella realtà pratica l'improvvisazione seguisse (e segua tuttora) percorsi volutamente autonomi dalla composizione scritta, spingendosi oltre l'orizzonte delle regole codificate in virtù della libertà da cui essa è animata; ed è ragionevole che, proprio per questo motivo, i risultati osservati esclusivamente dalla prospettiva dei modelli possano apparire incomprensibili o, quanto meno, limitati e parziali. Ciò non esclude, tuttavia, il dato di fatto che solo interrogando e decifrando le tracce racchiuse nelle testimonianze scritte è per noi possibile cercare di ridisegnare l'alveo sempre mutevole dentro il quale continua a scorrere il flusso costante dell'improvvisazione musicale, nel tentativo di intercettare almeno alcuni dei mille rivoli attraverso i quali quest'arte continua ad espandersi.

---

<sup>274</sup> CARL GOLLMICK, *Das heutige Virtuosenwesen*, «Neue Zeitschrift für Musik», 45, 1842, p. 185.

<sup>275</sup> TRIPPETT, «Après une Lecture de Liszt», pp. 52-93.

Ed è questo, appunto, il caso della cadenza inserita all'interno della forma concerto per strumento solista e orchestra, che spesso si caratterizza per le sue ampie dimensioni e per le sue singolari tipologie linguistiche. Se lo svolgimento della cadenza era previsto in precisi momenti della composizione, si deve anche osservare che, nel tempo, non sono mancati concerti nei quali molteplici risultano essere le cadenze inserite, diversi i momenti di libertà e continui i tentativi di sgretolare la struttura attraverso commistioni solo-tutti di particolare complicità dialogica. È possibile constatare, inoltre, che nelle cadenze composte spesso sono presenti elementi utilizzati dal compositore in lavori precedenti, oppure vengono introdotti gesti che, nella loro origine, sono stati individuati come appartenenti a un bagaglio trasmesso attraverso gli scritti didattici. Nello stesso tempo, è sintomatico il dato a cui si arriva soprattutto ripercorrendo l'asse Beethoven-Czerny-Liszt, dal quale emergono ripetute conferme di come, anche a distanza di molti anni, sia invece la sostanza della produzione scritta a provenire dall'improvvisazione, intesa come pratica quotidiana di ricerca e non esclusivamente come atto performativo pubblico.

La cadenza armonica rappresenta l'emblema di una punteggiatura appartenente ad un linguaggio che, come è stato dimostrato, è in continua evoluzione. È al suo interno che si sono sviluppate modalità decorative: *in fieri* nel caso di quelle improvvisate; composte, *come se* fossero improvvisate, per quelle che è possibile incontrare nelle partiture di singoli brani per strumento solo o per strumento e orchestra. Così, partendo dai modelli di cadenza indicati nei metodi, in particolare dalla lezione di Czerny, si è evidenziata la stretta relazione esistente tra gli esempi proposti dai testi didattici (non solo a conferma della loro autorevolezza) e quanto realizzato da vari improvvisatori-compositori nelle composizioni pubblicate.

Per una riflessione sul rapporto intercorso tra scrittura ed improvvisazione, ci siamo riferiti ad un elemento, un gesto per noi archetipico, costituito dalla giustapposizione-alternanza delle due mani, presente nella cadenza composta da Czerny per il *Concerto* in Do maggiore op. 35 di Ludwig van Beethoven e inserita nel suo *Anleitung* (vedi p. 83). Un gesto antico che, come abbiamo potuto verificare nella sostanza, è già presente in Beethoven (p. 97). Per gesto, intendiamo una possibilità sonora scaturita da un movimento corporeo, in questo caso, probabilmente tra i più spontanei sulla tastiera. Tale gesto viene ripreso ed ampliato in maniera "spettacolare" da Franz Liszt ed è riscontrabile nelle sue diverse composizioni. Nelle mani del musicista ungherese questo gesto si amplia e si dilata utilizzando determinate posizioni accordali, oppure le più semplici ottave.

Nelle composizioni per pianoforte e orchestra, Liszt si allontana concretamente dall'idea della cadenza tematica, dalla cadenza che mantiene relazioni con il "contenitore" attraverso un rapporto concettuale tra i suoni. La sua idea di cadenza si formula attraverso la realizzazione di aree connotate da una ricercata unità timbrica scaturita dal gesto delle mani di un improvvisatore che



conosce la musica attraverso il suo strumento. È solo quella pratica improvvisativa e sperimentale che, a nostro parere, può giustificare la presenza di quel gesto / risultato sonoro. La notazione delle “scoperte” è affidata ad una fase successiva, la quale contempla lunghe gestazioni e revisioni. Quel gesto diviene quindi un garante possibile della relazione tra improvvisazione e composizione scritta.

La visione complessivamente audace di Franz Liszt diventa strumento creativo per molti altri improvvisatori-compositori (spesso suoi allievi), appartenenti a tutto il mondo musicale europeo. Dell’influenza del suo modello rimane ampia traccia negli esempi citati successivamente, anche quando (Tagliapietra) il linguaggio di fronte alla modernità si rinchiude nella memoria.

Parallelamente alla linea Türk-Czerny-Liszt, altre esperienze hanno messo in evidenza la natura sperimentale della cadenza, come quella composta da Weber per il suo *Concertino per corno e orchestra* in Mi minore, la quale, per la sua assoluta unicità (suoni multifonici), rivela una genesi frutto evidente delle sperimentazioni dell’esecutore.



### III

## DAL PRELUDIARE AL PRELUDIO

### 1. Testimonianze

Alla fine del '700 era pratica costante per i virtuosi, non solo del pianoforte, introdurre i brani d'imminente esecuzione attraverso un'improvvisazione anche di modeste proporzioni. Quelle brevi improvvisazioni permettevano all'esecutore di familiarizzare con lo strumento e di predisporre all'esecuzione, mentre per l'ascoltatore agivano da presumibile richiamo all'attenzione e come elemento di stabilizzazione dell'orecchio sulla tonalità d'impianto del brano a seguire<sup>276</sup>. Forme contenute di improvvisazione, con funzione introduttiva e finalità tecniche oltre che di coinvolgimento, esistevano già nel Rinascimento, in particolare nella pratica organistica: l'*Intonazione*, il *Versetto* e, successivamente, il *Preludio al corale* erano brani sicuramente vincolati a tracciati modale-armonici o a canti preesistenti che, nel libero utilizzo di linguaggi condivisi, si caratterizzavano come condensate forme sonore.

Nei primissimi anni del '700, questa pratica fu supportata da un crescente numero di pubblicazioni a carattere propedeutico, nelle quali era contenuta una produzione che fungeva da modello per l'arte del preludio. È il caso, ad esempio, delle *Varie introduzioni* di Alessandro Scarlatti, pubblicate nel 1715<sup>277</sup>. L'attività del preludiare, comunque, interessò anche musicisti che utilizzavano strumenti diversi da quelli a tastiera, come Lewis Granom che così descrive la funzione di questi «irregular pieces».

Before[the pupil] begins to play a piece of music, he should run over a few notes in the mode(or tone) in which such music is composed, in order to prepare the ear for that which is to follow; [and this creates pieces] called preludes, [which] are irregular pieces of music, depending on the fancy of the performer; [but] though they are deemed irregular, they must be methodical, according to the laws of [music]<sup>278</sup>.

---

<sup>276</sup> È da notare come la necessità di una calibratura dell'orecchio sulla tonalità dei brani da eseguirsi durante un concerto possa nascondere una difficoltà sempre attuale di passare da una tonalità all'altra: questo potrebbe essere un segnale sul "peso" reale dell'ascolto.

<sup>277</sup> ALESSANDRO SCARLATTI, *Varie introduzioni per sonare e mettersi in tono delle compositioni*, London, British Library, Ms. Add. 14244.

<sup>278</sup> Cfr. LEWIS GRANOM, *Plain and Easy Instruction for Playing on the German-Flute*, London, Bennett, 1766; DAVID LASOCKI, *Preluding on the Recorder in England in the early 18th Century*, «Recorder & Music», 6/7, 1979, pp. 194-197.

Vincenzo Manfredini nelle *Regole armoniche* (1797) dimostra come la pratica improvvisativa fosse auspicabile e fornisce indicazioni per uno degli elementi tecnici indispensabili alla conclusione del brano di introduzione, cioè la cadenza sulla tonalità del pezzo a seguire.

Un'altra attenzione che deve avere il bravo sonatore si è quella di preludere un poco, ossia sonar qualche cosa di capriccio, e far la cadenza nel tono principale prima di eseguire qualsivoglia sonata, o concerto; e prima di accompagnare qualunque pezzo di musica<sup>279</sup>.

Diversi anni dopo, nel *Systematische Anleitung* anche Carl Czerny descrive le capacità catalizzatrici di queste piccole forme improvvisative di introduzione, mescolando elegantemente funzioni e sostanza musicale.

Es gehört zu den Zierden eines Klavieristen, wen er, besonders in Privatzirkeln beim Vortrag von Solostücken, nicht gleich mit der Composition selbst anfängt, sondern durch ein passendes Vorspiel die Zuhörer vorzubereiten, zu stimmen, und auch dabei die Eigenschaften des ihm vielleicht fremden Fortepianos auf schickliche Art kennen zu lernen, im Stande ist. Allein est ist auch nöthig, dabei ein rechtes Maass zu beobachten<sup>280</sup>.

Il termine *préluder* compare nel *Dictionnaire* di Jean Jacques Rousseau nei termini seguenti.

*Préluder*: c'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier et assez court, mais passant par les cordes essentielles du ton, foit pour l'établir, foit pour disposer la voix ou bien poser sa main sur un instrument, avant de commencer une pièce de musique<sup>281</sup>.

La definizione di Rousseau fa emergere la distanza tra l'irregolarità di questi brevi brani, scaturiti da gesti fulminei e costruiti su un'essenzialità armonica, e i brani composti che, invece, per copiosa elaborazione, possono definirsi «pièces de musique». Riferendosi forse anche all'antica tradizione, Rousseau però specifica di seguito una seconda modalità di intendere il *préluder*, più approfondita, sostenuta da ragioni musicali ampie e robuste che possono essere evidenziate con maggiore intensità sugli strumenti a tastiera.

Mais sur l'orgue et sur le clavecin l'art de *préluder* est plus considérable. C'est composer et jouer impromptu des pièces chargées de tout ce que la composition a de plus savant en dessein, en fugue, en imitation, en modulation et en harmonie. C'est sur-tout en *préludant* que les grands musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles que l'oeil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces transitions savantes qui ravissent les auditeurs<sup>282</sup>.

Carl Czerny, sempre nell'op. 200, riprende in sede teorico-pratica il concetto di Rousseau, distinguendo due tipologie principali di preludi.

La prima:

---

<sup>279</sup> VINCENZO MANFREDINI, *Regole armoniche o sieno precetti ragionati per apprendere la musica*, Venezia, Adolfo Cesare, 1797<sup>2</sup> (facs., New York : Broude Brothers, 1966), p. 25.

<sup>280</sup> CZERNY, *A Systematische Anleitung*, p. 6.

<sup>281</sup> ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, II, p. 108.

<sup>282</sup> Ivi, p. 108.

Ganz kurze, wo man nur durch einige Accorde, Läufe, Passagen und Übergänge gleichsam das Instrument prüft, die Finger einspielt, oder die Aufmerksamkeit der Zuhörer weckt. Diese müssen mit dem vollkommenen Accord der Haupttonart des vorzutragenden Stückes schliessen.<sup>283</sup>

La seconda:

Längere und ausgeführtere, gleichsam also ine, zum nach folgenden Stücke gehörige Introduction; daher auch Anklänge aus den Motiven desselben darin angebracht werden können. Ein solches Vorspiel, das schon einige Durchführung zulässt, muss mit einer Cadenz auf dem Septimen Accord der Dominante des folgenden Stückes schliessen und durch selbe damit verbunden werden<sup>284</sup>.

Il secondo tipo, «Längerer und mehr ausgeführter Art», rivela tutta la complessità dell'atto improvvisativo e della partecipazione cognitiva necessaria rispetto alla conduzione ed elaborazione del materiale impiegato, in quanto trattasi di un preludio più articolato e che armonicamente si collega al brano seguente attraverso un accordo di settima di dominante.

Oltre le due categorie di preludi sopraindicate, Czerny ne prevede una terza che, pur essendo la più straordinariamente libera ed espressiva, paradossalmente è quella che maggiormente si riallaccia alla tradizione dei Bach, in questo caso (siamo alla fine degli anni 20 del XIX secolo) pone a paradigma di una libertà che porta a «vagare in aree sconosciute» compositori appartenenti al secolo precedente e che stavano per essere riscoperti.

Es giebt endlich noch eine sehr interessante Art zu preludieren, welche sich der Spieler anzueignen Accorden, anscheinend völlig bewusstlos, gleich dem Umherirren in unbekanntem Gegenden. Diese, vorzüglich den ältern Meistern (Bach, Seb. u. Eman. &.) eigenthümliche Manier lässt sehr viel Ausdruck und frappanten Harmonienwechsel zu, und kan, zu rechter Zeit angewendet und gehörig vorgetragen, sehr viel Wirkung machen. Nur darf ein solches Vorspiel nicht zu lange ausgedehnt werden, ohne einen rhythmischen Gesang einzuweben<sup>285</sup>.

Specialmente nel secondo tipo di preludio, a differenza di altri autori Czerny si concentra sugli elementi necessari a mantenerne la coerenza interna; in particolare, egli insiste sulla necessaria compenetrazione con il brano che segue attraverso adeguate relazioni armoniche e tematiche.

Se la modalità del preludiare può sembrare semplice, in realtà i requisiti indicati dai teorici rinviano a competenze e abilità di grado elevato. Bonifazio Asioli, ad esempio, in *L'allievo al clavicembalo* (1821) propone un percorso educativo rivolto al conseguimento di una qualità non comune dell'improvvisazione. Indipendentemente da questioni di quantità, quest'arte deve perseguire, sempre e comunque, le ragioni musicali, le più varie ed eleganti, facendo ricorso ad una

---

<sup>283</sup> CZERNY, *A Systematische Anleitung*, p. 5.

<sup>284</sup> Ivi.

<sup>285</sup> Ivi, p. 20.

serie di caratteri e, quindi, di materiali musicali che, impiegati con assoluta libertà, producono quella che a tutti gli effetti è una composizione.

Il preludio non deve eccedere una moderata lunghezza, e porterà con sé una certa originalità prodotta dalla varietà dei passaggi, ora di bravura, ora di grazia, ora patetici, ora marcati. La condotta o tessitura del preludio non ha veruna prescrizione nella qualità e connessione dei passaggi, nella modulazione più o meno lontana, nell'istantanea adozione de' tempi pari o dispari, veloci o lenti, e solo si osserverà nel corso del preludio di evitare cadenze in genere, e più particolarmente le finali. Si terminerà il preludio con una sequela d'accordi, che secondata dalla melodia superiore, concorrono a far presentire la cadenza finale<sup>286</sup>.

Considerando la precisione usata nella descrizione dei particolari tecnico-costruttivi e funzionali della forma preludio nei testi presi in considerazione, riteniamo sia possibile, in particolare per Czerny, porli a fondamento delle successive fasi della nostra ricerca.

## 2. Teoria

Prima di affrontare la dinamica storica della questione, è opportuno precisare alcuni aspetti relativi al rapporto del preludio-improvvisazione, sollecitati da Vincenzo Caporaletti il quale sostiene che «il preludiare non presenta ancora lo stigma dell'improvvisazione», ma si colloca nell'alveo della cosiddetta estemporizzazione<sup>287</sup>. Secondo Caporaletti la distinzione è obbligata, in quanto la realizzazione del preludio risulta troppo vincolata a «modelli» frutto della tradizione, mentre la loro limitata dimensione formale non permette il manifestarsi in modo autonomo di una «individualità creativa». In realtà, l'ambito storico al quale fanno riferimento le fonti prese in considerazione induce a considerare l'*improvvisare* e/o il *preludiare* come atti creativi dalla comune matrice, anche se funzioni imposte o attribuite potevano condizionare le loro caratteristiche nei diversi contesti. Effettivamente, è ininterrotta la tradizione dell'attività improvvisativa dentro la quale l'arte del preludiare, per quanto condizionata da situazioni di necessità e dalle applicazioni richieste, impegnava la professionalità del musicista per via *estemporanea*.

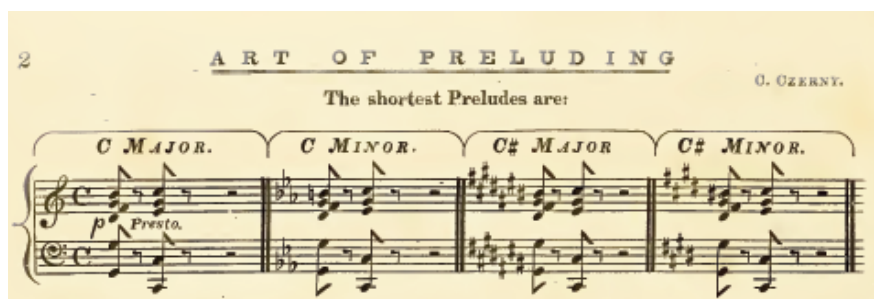
Conferme significative provengono dalla varietà di una produzione essenzialmente improvvisata contenuta nei metodi didattici che, pur indicando all'allievo una via che a volte

---

<sup>286</sup> BONIFAZIO ASIOLI, *L'allievo al clavicembalo*, Milano, Ricordi, 1821, III, p. 66.

<sup>287</sup> CAPORALETTI, *I processi improvvisativi*, p. 249: «Per quanto concerne la realizzazione di preludi, dal punto di vista di una teoria del fenomeno improvvisativo, bisogna dire che nel secolo XVIII questa prassi mostra di essere ancorata, da una parte, a modelli formulari prefissati dalla tradizione esecutiva in un'ottica formale-processuale. D'altro canto, non essendo implicata, nella pienezza delle sue prerogative, la volontà di forma e di proiezione di un concetto autonomo d'individualità creativa, proprio della successiva concezione romantica dell'arte, il preludiare non presenta ancora lo stigma dell'improvvisazione, polarizzando concettualmente la propria fattualità produttiva in direzione dell'estemporizzazione. Contrariamente all'opinione di Wangermée [1950], che vi legge il segno del declino della specifica tipologia operativa, tale fioritura ci sembra l'attestazione, invece, di un'esigenza favorita dal pubblico, che riflette la sua larga diffusione».

sembra prediligere la semplificazione, hanno il medesimo fine che ogni compositore/improvvisatore persegue nel rapporto con il proprio strumento. Significativi sono gli esempi di Czerny in *Art of Preluding*, in particolare i «The Shortest Preludes»



perché caratterizzati da uno slancio sonoro riassunto con estrema sintesi, con ironia, ma anche con folgorante intuizione, in una cadenza V-I. Indubbiamente esiste una differenza strutturale assai notevole tra questi brevi esercizi e, ad esempio, i *Préludes*, op. 28, di Frédéric Chopin, sintesi di ben altre dimensioni: gli uni si trovano all'inizio di un metodo per principianti, gli altri sono il frutto di un cammino ormai concluso. Senza voler stilare una «teoria del fenomeno improvvisativo», ma rispettando ciò che l'esperienza storica ha trasmesso, non è possibile ignorare queste espressioni della improvvisazione per quanto limitate. La pratica cui doveva sottoporsi l'allievo per imparare a preludiare *de tactu et visu* era la stessa che consentiva l'improvvisazione di forme più complesse: conoscenza delle regole armoniche, capacità di condurre le parti, slancio nello sviluppo melodico e ritmico, inventiva nella modulazione, plasticità nella decorazione attraverso l'uso di note estranee all'armonia (dissonanze) e, ovviamente, la conoscenza dello strumento.

Per individuare le ragioni alla base della dimensione creativa in musica, occorre fare riferimento a testi di primaria importanza, ma trascurati dalla musicologia, come quelli del compositore francese André Ernest Modeste Grétry (1741-1813). Nelle sue *Mémoires*, il compositore francese si confronta con problematiche fondamentali della didattica della musica, quelle per cui ogni allievo deve fare i conti con la propria individualità e tra i mezzi proposti per far emergere la dimensione personale, l'improvvisazione riveste un ruolo determinante. Pedagogicamente pertinente e ancora attuali sono le considerazioni sulla musica conosciuta, studiata ed eseguita, dalla quale, secondo Grétry, è necessario distaccarsi per porsi sulla via della ricerca delle proprie idee, di un atto creativo autonomo.

Il n'est qu'un moyen de rendre aux exécutans de la grande force l'émulation et l'amour de la musique, qu'ils perdent assez souvent, parce qu'ils n'ont jamais exécuté que les ouvrages des autres, et n'ont jamais communiqué leur propre sentiment. Ce moyen est de les faire composer, improviser eux-mêmes des chants et des modulations sur leur clavier. Ils peuvent parvenir à une source de plaisir intarissable qui aura des charmes en tout temps, puis-qu'il sera toujours l'expression du sentiment

qui les domine. L'attendrissement, la douleur, la joie auront chacun leurs jours favoris; et croyez-moi, âmes sensibles, fussiez-vous sans expérience en musique, le trait, la note qui vous arrache une larme, est digne d'être enviée par le plus grand maître. La situation d'âme qui vous a donné ce trait, cette note, n'est pas à vous seules; elle a sans doute été éprouvée et sentie par quelqu'autre qui ne l'avoit peut-être pas exprimée avec autant de charme et de vérité. Après avoir exécuté long-temps la musique des autres, on doit acquérir la facilité de faire des chants de réminiscence, plutôt que de création. N'en soyez pas rebuté; c'est ce qui doit arriver, quand on n'a pas cherché à rendre ses propres idées. Composer quelques traits dans une même gamme, direz-vous, et ne pas en sortir, est encore bien peu de chose. – C'est tout ce qu'il faut à présent, et je vous conseille de vous arrêter souvent à ce qui vous paroît si facile. Quand vous serez plus avancé dans l'art d'improviser, vous verrez que les transitions d'un ton à un autre sont bien plus aisées à saisir qu'un trait de mélodie pure renfermé dans une même gamme<sup>288</sup>.

L'atto creativo autonomo che Grétry indica con particolare forza è quello finalizzato «à rendre ses propres idées». A tale scopo il musicista francese prospetta un percorso pedagogico finalizzato all'autonomia dello studente, naturalmente dopo una lunga frequentazione con la musica degli "altri". Per questa *création* Grétry fornisce mezzi appositamente semplificati, applicabili nella pratica quotidiana dell'improvvisazione.

I metodi di questo periodo tendono alla semplificazione, per rendere accessibile ad un pubblico più vasto regole e questioni scientifiche di difficile assimilazione sul versante pratico. Non a caso Grétry ha intitolato *Méthode simple* il proprio trattato per apprendere a preludere nel quale, con un'utile intuizione riassuntiva, semplifica gli accordi fondanti il sistema armonico in due tipologie<sup>289</sup>, che l'allievo dovrà integrare aggiungendo l'apparato decorativo. Decisiva la sua distinzione tra le capacità richieste per l'*exécution* e quelle che sostengono il *préluder*.

Après avoir fait ce cours harmonique, on ne peut plus ignorer le système de la basse fondamentale; chacun peut improviser harmoniquement, et plus ou moins agréablement, selon les idées mélodieuses que la nature seule inspire. On dira, peut-être, qu'on savoit ce que j'expose; à quoi je répondrai: Pourquoi ne l'a-t-on pas enseigné? Pourquoi tant de personnes sont-elles fortes à l'exécution de la sonate, tandis que si peu savent préluder avec connoissance des règles? Les géographes du XIV.e siècle ont aussi prétendu connoître la quatrième partie du monde, après que *Christophe Colomb* en eut fait la découverte.

Depuis long-temps, je le sais, on dit, on repète, on imprime qu'il n'y a que deux accords d'où dérivent tous les accords: cependant, malheureux élèves! On s'obstine à vous en démontrer une quantité accablante. Chaque accord se lie à un autre; des suspensions intermédiaires suffisent pour cette liaison: mais non; ce sont autant d'accords dissonants qu'il vous faut étudier longuement pour pratiquer l'harmonie. Oublions cet échafaudage antique; disons, répétons sans cesse, que deux accords peuvent remplacer tous les accord existans; que des suspensions tiennent lieu de nombreuses dissonances. Qu'on essaie cette méthode simple; je réponds qu'elle suffit pour devenir harmoniste improvisateur<sup>290</sup>.

---

<sup>288</sup> ANDRÉ ERNEST MODESTE GRÉTRY, *Mémoires ou essais sur la musique*, Paris, Imprimerie de la République, 1797 (facs., Sala Bolognese : Forni, stampa 1978), III, pp. 112-114.

<sup>289</sup> Ivi, p. 1 : «En observant le grand nombre d'accords qui se pratiquent dans l'harmonie, j'ai cherché le moyen de les réduire, et j'ai vu qu'avec deux accords on pouvoit tout faire. Ces deux accords sont l'*accord parfait* et celui de *septième* sur toutes notes. L'élève ne connoissant que deux accords, est forcé d'y rapporter toute l'harmonie. Ces deux accords étant les seuls fondamentaux».

<sup>290</sup> Ivi, pp. 3-4.



### 3. L'arpeggio

Le trasformazioni messe in atto nel linguaggio musicale alla fine del '700<sup>291</sup>, se da un lato comprendono un'azione semplificatrice rispetto all'esperienza tardo barocca, dall'altro apportano numerose novità tecnico-espressive: l'allargamento delle possibilità tecniche degli strumenti a tastiera passa attraverso il lento abbandono della dimensione contrappuntistica (e della capacità di realizzarla) e l'utilizzo di nuove diteggiature. Ad esempio, la necessità di nuovi gesti sulla tastiera e l'esigenza di un agile spostamento della mano lungo tutta la sua estensione comportano, in particolare, il coinvolgimento del dito pollice. Tra i primi a discutere l'impiego del pollice nella diteggiatura è Philipp Christoph Hartung nel *Musicus Theoretico-Practicus* (1749)<sup>292</sup>, ma probabilmente, da questo punto di vista, l'evoluzione della diteggiatura per tastiera è più chiara attraverso il racconto di Carl Ph. E. Bach nel citato *Versuch*.

Mein seliger Vater hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht als wenn es bey grosse Spannungen nöthig war. Da er nun einen Zeitpunkt erlebt hatte, in welchem nach und nach eine ganz besondere Veränderung mit dem musicalischen Geschmack vorging, so wurde er dadurch genöthiget, einen weit vollkommenern Gebrauch der Finger sich zu ausdencken, besonders den Daumen, welcher ausser andern guten Diensten hauptsächlich in schweren Tonarten ganz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie die Natur gleichsam begraucht wissen will. Hierdurch ist er auf einmahl von seiner bisherigen Unthätigkeit zu der Stelle des Haupt-Fingers erhoben worden<sup>293</sup>.

L'uso del pollice è funzionale ad uno degli elementi maggiormente impiegati nel linguaggio musicale tra la seconda metà del '700 e la prima dell'800: la figurazione dell'arpeggio, ovvero la disposizione melodica dell'accordo utilizzata in diverse possibilità combinatorie anche lungo tutta l'estensione dello strumento impiegato. L'arpeggio transita, inizialmente in maniera ambigua, dalla dimensione dell'abbellimento a quella dell'elemento strutturale.

The important thing for us to consider is not the invention of the new fingering, but the fact of its having been erected into a standard. After a while scales and arpeggios became the basic shapes of all clavier study-not only with reference to their tonal meaning, but even more for the sake of their kinesthetic satisfacction: that is, the speed and smoothness to which they could be cultivated. The new fingerings made for fleetness: a talented, limber-fingered student-aiming to be a professional musician- can soon learn to produce a succession of sparkling "runs" that give much pleasure, if of a superficial kind, to many listeners. A player, however, who concentrates his efforts upon the fluency of pre-fingered scales and arpeggios and their many variants and derivatives, including the above-

---

<sup>291</sup> Nel cambiamento in atto, va ricordata anche la compresenza di stili diversi e, tra le raccolte di preludi-modello, si segnala quella di JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGER, *44 Versetten oder kurze Vorspiele für die Orgel oder FortePiano*, Wien, Johann Cappi, 1808. Queste semplici composizioni in stile fugato sono debitrice della tradizione del *Versetto*, quanto di più lontano da una concezione virtuosistica e sperimentale.

<sup>292</sup> PHILIPP CHRISTOPH HARTUNG, *Musicus Theoretico-Practicus*, Nuremberg, 1749 (facs., Leipzig, Peters, 1977): cfr. *Part II containing a Methodical Guide to the Clavier that expounds a convenient, speedy, artful, and artful-appearing application of the fingers*, a cura di Isolde Ahlgrimm & Bernhard Billeter.

<sup>293</sup> BACH, *Versuch*, p.17.

mentioned Alberti-bass-like figures, will inevitably tend to neglect the much more taxing art of playing polyphonically. Keeping four, three, or even two independent voices distinct and coherent, even though at a slower than that at which one can play “runs,” requires a high mental grasp of music, as well as many resources of unstandardized finger-squirming and shifting. It is a much more difficult task than dashing off scale and broken-chord figures, and much less cheaply rewarding in approval on the part of average hearers<sup>294</sup>.

Spesso gli incipit delle sonate o fantasie di Carl Ph. E. Bach iniziano con la distribuzione delle note costituenti l'accordo di tonica in forma di arpeggio solistico-recitativo, come succede nella *Fantasia II* in Do maggiore<sup>295</sup>, dove un modello costituito da un arpeggio veloce ascendente, un forte che si chiude in due bicordi in eco, costituisce l'*exordium* di una composizione che si svilupperà a sezioni contrastanti.



In dimensioni strutturate, il modello, armonicamente trasformato, diventa una garanzia di unità, mentre in composizioni più libere, diventa lo *spot* che caratterizza una sezione oppure la piccola forma. La combinazione tra arpeggi e scale diventa un *mix* indispensabile per la costruzione di brani più imparentati con la forma della Toccata che con il Ricercare, come quelli che si trovano nella raccolta *Musical Characteristics* di Muzio Clementi, il quale propone una serie di miniature per pianoforte alla maniera di alcuni compositori suoi contemporanei<sup>296</sup>. Nel secondo preludio «alla Haydn», come Bach anche Clementi costruisce un effetto sorpresa utilizzando un arpeggio ascendente, (forte) sull'accordo di Do maggiore, con un gesto formale che risolve in diminuendo su una decorazione. Questa volta però non c'è reiterazione: il gesto è unico, ma ampio abbastanza da catturare tutta l'attenzione.

<sup>294</sup> Cf. ARTHUR LOESSER, *Man, Woman and Pianos*, Mineola, Dover, 1954, p. 80.

<sup>295</sup> CARL PH. E. BACH, *Fantasia in C Major*, Wq 59/6, H284 Leipzig, Breitkopf & Härtel, s.s.e.

<sup>296</sup> CLEMENTI, *Musical Characteristics*.



Sempre con Clementi, ma nel secondo preludio in Do maggiore dei *Préludes et exercices* (1790)<sup>297</sup>, si trova un arpeggio ascendente di tonica, costruito in modo da far emergere un'armonia interna attraverso il prolungamento di alcune note (quasi un effetto pedale sintetico). Il disegno si ripete ritmicamente uguale ma con cambiamenti armonici sopra un basso che scende cromaticamente dalla tonica alla dominante<sup>298</sup>.



La tensione tra la tonica e la dominante può scaricarsi attraverso due semplici accordi, ma anche diluirsi per gradi diversamente distribuiti: il *Preludio* in Re minore, dello stesso volume, presenta un raccolto valore espressivo dove, in poche battute, un basso formato da una semplice linea ascendente tonica-dominante in valori lunghi sostiene un filamento ondeggiante che si eclissa nella tonica in posizione grave.

<sup>297</sup> MUZIO CLEMENTI, *Préludes et exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*, Leipzig, Peters, s.e. 5474.

<sup>298</sup> Come alcune linee melodiche e la parte del basso appartenessero a un'area di stilemi molto impiegati nella produzione strumentale, lo testimonia il n. 20 degli *Studien* per pianoforte di Gottlob Friedrich Wieck (1785-1873), alcuni dei quali sono concepiti come dei brevi preludi. Cfr. nota 35.





Questa semplice forma richiama il disegno di una composizione di più ampio respiro, dove l'introduzione è concepita nella forma del preludio che inizia nella tonalità d'impianto e termina alla dominante: ci riferiamo all'incipit della *Fantasia in Re minore* per pianoforte K. 397 (1782) di Wolfgang Amadeus Mozart<sup>299</sup>.



Continuando l'analisi, si arriva a una testimonianza del tutto imprevedibile sul piano formale: gli *Exercices et préludes*, op. 21, di Henri Herz<sup>300</sup>, dove le proporzioni della forma assumono una dimensione più ampia, quella tipica delle raccolte di *Préludes* che per tutto l'800 non mancherà nella produzione di ogni compositore. Il primo brano sviluppa ampiamente l'accordo di Do maggiore in una lunga serie di arpeggi che sale a gradini tutta la tastiera e, passando dal piano a un graduale crescendo, raggiunge l'apice dove la linea si divide in due (costante intervallo di 6), per poi discendere gradatamente attraverso un modello melodico-timbrico. La mancata suddivisione in battute apre il brano ad una interpretazione di tipo improvvisativo, forse memore delle esperienze di Carl Ph. E. Bach.

<sup>299</sup> WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Fantasia in Re minore*, K. 397, Vienna, Bureau d'Art et d'Industrie, 1804 (MW XX, n. 20 ; NMA IX :25).

<sup>300</sup> HENRI HERZ, *Exercices et préludes*, op. 21, Paris, Richault, ca. 1830 (rist., New York, Garland Publishing Inc., 1993).

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Vivo.' and includes a 'Ped.' instruction. The second system includes a 'cresc.' instruction. The third system is highly technical, featuring complex fingerings and a 'lento' section.

Altri esempi di scrittura non misurata si trovano nei *Préludes non mesurés pour le cor* op. 27 (ca.1839), di Jacques François Gallay, dove i numeri 21- 40 sono privi di battute<sup>301</sup>. Piccoli preludi non misurati sono posti ad introduzione di sezioni rigorose anche nei *12 Grands caprices pour le cor* op. 32, come il n. 1 in Do maggiore<sup>302</sup>.

The image shows the first caprice of '12 Grands Caprices pour le Cor'. It is marked '1er CAPRICE.' and 'Allegro.'. The score consists of five staves of music, with dynamic markings such as 'Cres.', 'f', and 'p'.

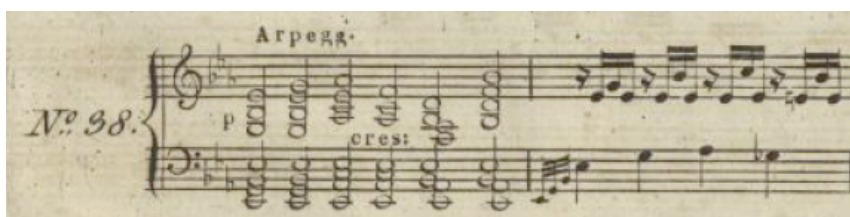
Queste aree non misurate ben si adattano alle caratteristiche ed alle richieste fisiologiche dello strumento: permettono una graduale sintonizzazione tra esecutore e “macchina sonora”.

<sup>301</sup> JACQUES FRANÇOIS GALLAY, *Préludes non mesurés pour le cor*, op. 27, Paris, Leduc, 1948.

<sup>302</sup> ID., *Douze Grands Caprices pour le Cor faisant suite aux Études et Préludes*, op. 32, Paris, Alexandre Petit, 1835.

Comunque sia, la natura e le funzioni del preludio sono e rimangono ontologicamente quelle di una forma transeunte, destinata ad avvicinare, a creare un approccio con strutture più complesse.

Nei *50 Präludien für das Piano Forte* (1828), Emanuel Aloys Förster fa convivere in miniature materiali vari che, a volte, richiedono una scrittura non vincolata alla battuta<sup>303</sup>. A seconda del bisogno, infatti, egli utilizza scritture diverse per indicare la dimensione da dare agli arpeggi: per esempio, all'inizio del *Preludio* n. 38 convivono arpeggi nella forma di abbellimento libero («Arpegg.»), di abbellimento scritto (un gruppo di tre note piccole al basso nella seconda batt.) e di arpeggio spezzato che si modifica sul canto del basso.



In questa scrittura, anch'essa non lontana dalla lezione di Carl Ph. E. Bach, si può notare come la prima battuta sia realmente un'area libera da vincoli temporali, configurandosi come una specie di preludio al preludio: un'area di libero arpeggio che, insistendo su una nota pedale, realizza una singolare cadenza I-IV-V con semplici cambi armonici di 5 - 6/4 e che si chiude su un'appoggiatura della dominante.

Spesso, specialmente se di piccola dimensione, i preludi iniziano con una linea monodica che comprende brevi incisi ripetuti ad altezze diverse (in direzione basso-alto o alto-basso, ma sempre verso un *climax* dove la tessitura diventa polifonica), oppure decorazioni fatte di scale o tirate, che richiamano materiale appartenente a cadenze, come nel caso del *Preludio* n. 19 ancora di Förster<sup>304</sup>.



Il preludio si apre con due battute che non hanno chiaramente nessuno scopo di suddivisione metrico-temporale, ma piuttosto quello di separare l'ascesa e la discesa di un gesto simile ad una cadenza composta prevalentemente da scale.

<sup>303</sup> EMANUEL ALOYS FÖRSTER, *50 Präludien für das Piano Forte*, 3 Vol., voll., Prague, Marco Berra, 1828.

<sup>304</sup> Ivi.

Un massiccio impiego degli arpeggi si trova nei *24 Präludien* per arpa di François Joseph Naderman<sup>305</sup>. All'inizio del *Preludio* n. 6 la mano sinistra si muove per ottave, mentre la destra articola un arpeggio, spesso nella direzione ascendente-discendente, facendo cristallizzare all'interno una linea melodica per prolungamento.



In due battute del *Preludio* n. 7, invece, appaiono tre diverse disposizioni dell'arpeggio: prima si incontra la classica disposizione con mano sinistra che si muove per accordi, mentre la destra articola un arpeggio ascendente-discendente; segue un altro accordo di otto suoni con corona suddiviso tra le due mani, il quale porta il segno dell'esecuzione arpeggiata; quindi è indicato un arpeggio che percorre tutta l'estensione dello strumento, dal basso all'acuto, e da eseguirsi *ad libitum*.



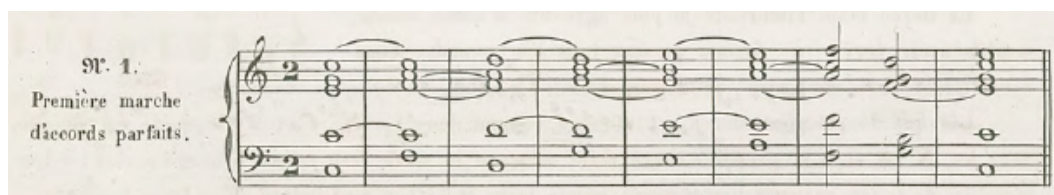
Sicuramente l'arpeggio si caratterizza per essere sulla tastiera (e non solo) uno dei gesti primordiali ed ha assunto una vitale importanza sia nella prassi improvvisativa sia in quella compositiva. Esso permette di disporre le note dell'accordo con un atto che coniuga la conoscenza delle ragioni della verticalità con il destino melodico di ogni singolo componente. L'arpeggio offre la possibilità di creare movimento all'interno di nuvole sonore armonicamente controllate e sprigiona sonorità che sullo strumento si allargano occupando la sua estensione a seconda delle necessità espressive.

<sup>305</sup> FRANÇOIS JOSEPH NADERMAN, *Etüden und Präludien für Harfe*, op. 57, Leipzig, Carl Merseburger, 1920: cfr. la seconda parte della raccolta.

#### 4. Nella pratica

Queste poche comparazioni tra brevi lavori fissati sulla carta come punti di riferimento permettono di risalire alla tipologia delle piccole forme improvvisate e di individuare le loro caratteristiche sostanziali. Mentre Czerny, sia nell'*Art of Preluding* che nell'op. 200, fornisce esempi già conclusi ovvero modelli stereotipati, nel *Traité d'harmonie du pianiste* Friedrich Kalkbrenner propone uno sviluppo delle abilità improvvisative attraverso l'apprendimento pratico dei fondamenti dell'armonia. Con alcune serie di accordi, strutturate in forma di progressioni, egli introduce gradatamente nel formulario accordi sempre più complessi e questi riferimenti armonici diventano le basi per esercitare una successiva graduale attività di decorazione e variazione, attraverso l'impiego delle diverse figurazioni melodiche<sup>306</sup>.

La prima progressione proposta da Kalkbrenner è strutturata su un basso che procede per quarte ascendenti e si conclude con la cadenza IV-V-I. Gli accordi sono tutti allo stato fondamentale, eccettuato l'accordo di settima sul V grado della cadenza finale<sup>307</sup>.



Se, invece, si considera la quarta *Variante* di Kalkbrenner, si nota come essa sia strutturata con il basso raddoppiato all'ottava, mentre gli accordi della mano destra sono stemperati in arpeggi di sedicesimi. Nelle bb. 2 e 4 assistiamo all'inserimento di salti d'ottava comprendenti note di passaggio anche con alterazioni semitonalì, dove il profilo superiore viene messo in evidenza attraverso un'adeguata indicazione accentuativa<sup>308</sup>.

<sup>306</sup> KALKBRENNER, *Traité d'harmonie*, p. 28, dispone ed analizza anche l'uso degli accordi di 11° e 13°.

<sup>307</sup> Ivi, p. 12.

<sup>308</sup> Ivi, p. 13.





Dopo l'apprendimento delle formule armoniche e delle modulazioni, Kalkbrenner invita il «jeune pianiste» ad inserire nella propria pratica «quelques traits de piano», ad esempio scale diatoniche o cromatiche, scale in terza o in sesta e

toujours d'un bout du piano à l'autre faire peu de temps en travaillant d'après ce système il fera des préludes, voire même de petites improvisations très supportables<sup>309</sup>.

In una logica didattica di apprendistato, inizialmente Kalkbrenner fornisce gli elementi per la creazione di piccole improvvisazioni partendo da semplici schemi armonici. Dopo gli elementi basilari, l'autore propone un'ampia scelta di strutture armoniche e di figurazioni utili alla costruzione delle diverse forme.

Il trattato si conclude con dei «matériaux pour préluder», ovvero brevi periodi, poche battute che costituiscono idee complete ed autonome dal punto di vista armonico, ritmico ed espressivo, che l'allievo deve sviluppare per la costruzione di forme più ampie. Da questo procedimento è escluso lo stile recitativo, presente invece in altri autori sulla scia di Carl Ph. E. Bach.

Adeguatamente congegnati per la pratica improvvisativa sono anche gli *Studien* di Johann Gottlob Friedrich Wieck<sup>310</sup>, padre e insegnante di Clara, moglie di Robert Schumann. Organizzata e finalizzata non per apprendere sterili meccanismi, questa raccolta include idee musicali di varia natura che, passando dai piccoli gesti a brevi forme compiute, costituisce come un catalogo di esperienze musicali che l'allievo dovrà assimilare e sviluppare. Non a caso la raccolta si conclude con un'esortazione all'allievo, invitato a improvvisare piccoli preludi.

Before the performance of each piece of music, the pupil is advised to improvise a short *prelude* of a series of chords, or to play a modulation, that is, to modulate from one key into that of the

<sup>309</sup> Ivi, pp. 39-40.

<sup>310</sup> JOHANN GOTTLÖB FRIEDRICH WIECK, *Studien*, Leipzig-Berlin, Peters, 1875.

composition about to be played. In order to do this quickly and with ease, it is necessary often to practise, and in every key, the chords here introduced<sup>311</sup>.

I due esempi proposti da Wieck sono costituiti da una serie di semplici arpeggi ascendenti di semiminime, senza indicazione di tempo e di suddivisione in battute. Il n. 1, diviso in tre arcate, rappresenta la già citata semplice successione armonica cadenzante I-V-I<sup>312</sup>.

Man rathet dem Schüler, vor jedem vorzutragenden Tonstück entweder eine Reihenfolge von Accorden, ein kleines Vorspiel (*Prælude*) zu improvisiren, oder eine Modulation zu spielen, das heisst: sich aus einer Tonart in diejenige zu wenden, woraus das zu spielende Stück geht. Dies nicht und schnell finden zu lernen, muss man sämtliche hier aufgeführten Accorde in allen Tonarten oft üben.

Before the performance of each piece of music, the pupil is advised to improvise a short *prælude* of a series of chords, or to play a modulation, that is, to modulate from one key into that of the composition about to be played. In order to do this quickly and with ease, it is necessary often to practise, and in every key, the chords here introduced.

Einige Beispiele von kleinen Præcludien. Some examples of short præludes.

Das Pedal muss mit Vorsicht angewendet werden und ist bei jedem Harmoniewechsel das Nachklagen der Töne des vorhergehenden Accords, wie oben vorgeschrieben, zu verhindern.

The Pedal must be used with caution, and at every change of harmony care must be taken not to prolong the sound of the preceding chord.

A questa tipologia di arpeggio fa subito riferimento Felix Mendelssohn Bartoldy nell'incipit della fantasia *The Last Rose of Summer*, op. 15. Concepita nel 1827 su tema irlandese, nacque dopo che il musicista aveva ascoltato la Malibran a Londra e fu pubblicata attorno al 1831<sup>313</sup>.

Mendelssohn ricorre a simili esempi di preludi semplici anche nel n. 3 dei *Lieder ohne Worte*, op. 30, dove il preludio viene riportato identico anche alla fine del brano<sup>314</sup>,

Adagio non troppo.

No 3.

<sup>311</sup> Ivi, p. 39.

<sup>312</sup> Ivi.

<sup>313</sup> FELIX MENDELSSOHN BARTOLDY, *The Last Rose of Summer*, op. 15, Vienna, Mechetti, 1833 (M.W. S. XI, n. 54).

<sup>314</sup> Id., *Lieder ohne Worte*, op. 30, Bonn, Simrock, 1835 (M.W. S. XI, n. 76).

e nel n. 4 dell'op. 38, dove gli arpeggi sono sorretti da un basso che, ancora una volta, discende dalla tonica alla dominante per poi chiudersi con una cadenza sempre sulla tonica<sup>315</sup>. Anche qui il preludio viene ripetuto identico alla fine, ma dopo due fulminei incisi anticipatori.



I frutti della visione didattica innovativa di Wiek sono visibili anche nell'esperienza musicale della figlia Clara e testimoniati dalla sua costante pratica giornaliera con l'improvvisazione.

Improvisation, or “preluding,” was expected of a concert pianist both at home and on the concert stage in the first part of the nineteenth century, and Clara Schumann never disappointed. Years later, in her seventies, she still began her daily practice sessions with improvisatory preludes. In 1895, a few months before her death, her daughters urged her to write them down and she reluctantly did so, explaining: “ I would like to write out the preludes that I always play before my scales but it is so hard because I do it differently each time, as it occurs to me as I sit at the piano”<sup>316</sup>.

Marie Schumann, figlia di Clara, ci ha lasciato una testimonianza scritta che, non solo attesta la pratica improvvisativa quotidiana della madre, ma soprattutto evidenzia la grande difficoltà incontrata nel trascrivere i preludi, poiché eseguiti (o creati?) ogni volta in modo differente.

Interlaken, February 1929

In the last year of her life, our mother, a tour request, wrote out the exercises she played before her scales, with which she began her practice daily, as well as a few preludes of the kind she was in the habit of improvising before the pieces, quite freely on the spur of the moment; she also did this publicly, and one could get an idea of her frame of mind from the way in which the harmonies flowed into her work<sup>317</sup>.

Un'indicazione di quanto, in sede didattica, la pratica dell'improvvisazione basata sul preludere fosse importante ancora agli inizi del '900 è offerta da Heinrich Schenker, che se ne

<sup>315</sup> Ivi.

<sup>316</sup> Cfr. NANCY B. REICH, *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 235.

<sup>317</sup> Ivi, p. 235.

occupò ripetutamente<sup>318</sup>. Alla luce delle esperienze dei maestri del passato, nell'*Harmonielehre* egli teorizza l'improvvisazione come una pratica fondamentale per lo sviluppo delle capacità creative dell'allievo, proprio partendo dalla tecnica del preludiare, lo sperimentare sullo strumento improvvisando l'utilizzo di materiali in forma cosciente e controllata diventa un metodo per rendere più fluida l'immaginazione del compositore.

Who knows, furthermore whether the method of modulating and preluding as I conceive it would not incite the student's imagination, rendering it both more fluid and more self-reliant; who knows whether the general use of this method, extended to all students, would not create a situation where the artist would be able to improvise freely, as he was wont to do in other times. I, for one, do not have the slightest doubt that the security of the composer's technique would stand to gain by this method<sup>319</sup>.

Come osserva Claudio Bacciagaluppi in *Die Kunst des Präludierens*, il preludiare come forma di improvvisazione era praticato ancora nei primi anni '50 del secolo scorso nella attività concertistica di pianisti come Wilhelm Backhaus e Dinu Lipatti<sup>320</sup>. Inoltre, le considerazioni di Kenneth Hamilton a proposito del trattato di Philip Anthony Corri, *Original System of Preluding* (1812), inducono a ritenere plausibile che non vi fosse diversità esecutiva tra i preludi improvvisati e quelli composti.

Corri advises us that "all formality or precision of time must be avoided; [preludes] must appear to be the birth of the moment, the effusion of fancy, for which reason it may be observed that the measure or time is not always marked at Preludes." In other words, even if you're playing a previously composed prelude, it should sound as if made up on the spot. This was a particularly important point in an age when skill in improvisation was prized as a sign of true musicality<sup>321</sup>.

Attraverso Corri, abbiamo la conferma che l'elemento garante del sapore improvvisativo nella interpretazione della musica scritta è la gestione libera del tempo. Proprio il preludio composto deve apparire come realizzato "al momento" attraverso una esecuzione che gestisca un *tactus* mobile e che, attraverso questa fluttuazione continua, perpetui anche nella musica scritta quel senso di ricerca riscontrato nell'improvvisazione. La musica scritta, coagulando forme sonore, insegue paradossalmente il momento che precede l'atto del porre in partitura: costringe le sue strutture ad un farsi disponibile a scelte mutanti e frutto di una decisione estemporanea.

---

<sup>318</sup> Cfr. JOHN RINK, *Schenker and Improvisation*, «Journal of Music Theory», XXXVII/1, 1993, pp. 1-54.

<sup>319</sup> HEINRICH SCHENKER, *Harmony*, edited and annotated by Oswald Jonas ; translated by Elisabeth Mann Borgese, Chicago, Oswald Jonas, 1954, p. 338.

<sup>320</sup> CLAUDIO BACCIAGALUPPI, *Die Kunst des Präludierens*, in *Musikforschung der Hochschule der Künste Bern*, hrsg. von Roman Brothbeck, Bern, 2009, II, pp. 169-188.

<sup>321</sup> KENNETH HAMILTON, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 116.

## 5. Dal preludio allo studio

Gli sviluppi aperti dalle elaborazioni possibili sulla forma del preludio diventano materiale che transita anche verso altre forme, ad esempio lo studio, come è stato puntualmente osservato da Jean-Jacques Eigeldinger.

Le prélude peut alors perdre de son caractère *improvisando* et de sa fonction introductive, et l'étude de sa spécificité didactique pour glisser vers l'étude de concert (Chopin, Liszt) ou vers l'étude dite de style, de salon ou caractéristique (Moscheles, Henselt, Alkan, Liszt): zone où il arrive au prélude de la rejoindre avec des dimensions plus restreintes. Ainsi Lenz, quelque temps élève de Chopin, établit-il la relation suivante: «Les vingt-quatre Préludes op. 28 sont en petit ce que les Études sont en grand; moins développés, ils ne sont pas moins intéressants ni riches d'idées. Ils peuvent être utilisés dans l'enseignement supérieur du piano<sup>322</sup>».

Già Wilhelm von Lenz nel XIX secolo aveva individuato una somiglianza tra i preludi e gli studi di Chopin, pur caratterizzandosi i secondi per uno sviluppo più ampio e sebbene la loro vera essenza consista nell'essere destinati ad approfondire e acquisire la tecnica strumentale, la via per raggiungere il Parnaso attraverso il virtuosismo delle dita, *focus* di tutti i grandi esecutori e dramma dei giovani allievi. Inoltre, a differenza di quanto accade nei preludi, le sezioni di cadenza, quelle più libere, negli studi assumono una struttura maggiormente compatta. Negli studi l'unità è data dal modulo, cioè da un elemento armonico-ritmico contenente lo scoglio tecnico, lo scopo caratterizzante, il quale è poi trasformato, trasportato e reso oggetto dell'*ars combinatoria* sviluppata dal compositore.

Tuttavia, negli *Études*, op. 25, di Chopin<sup>323</sup> è realmente possibile trovare ancora traccia di una relazione con la forma del preludio, in particolare nel n. 7 e nel n. 11. Infatti, il primo ha un'introduzione in tempo lento, quasi una sorta di cadenza libera, mentre il secondo propone due semifrasi uguali, una a voce sola e l'altra armonizzata con semplici accordi. Entrambi i preludi, pur di limitatissime dimensioni e contrariamente al dettato czernyano, si chiudono sull'accordo di dominante.



<sup>322</sup> JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *Le Vingt-quatre Préludes op. 28 de Chopin. Genre, structure*, «Revue de Musicologie», LXXV/2, 1989, pp. 201-228: 205.

<sup>323</sup> FREDERIC CHOPIN, *Douze études*, op. 25, Paris, Schlesinger, 1837.

il secondo



Le relazioni tra preludio e studio continuano a protrarsi nel tempo e interessano anche la produzione di Franz Liszt, in particolare quella che si colloca ai vertici delle difficoltà tecniche in campo pianistico, ovvero gli *Études d'execution transcendante* giunti all'ultima versione nel 1851<sup>324</sup>.

Liszt's *Transcendental Studies* (1851) supply convenient examples. The first study, suggestively entitled *Preludio* in one manuscript from the 1830s *Préludes* (38- National Szechenyi Library, Budapest, Ms. mus. 24.) Jim Samson points out evidence (*Virtuosity and the Musical Work*, 10) that at one time Liszt may have intended to call the entire set "preludes" rather than "études," so it is quite possible that the title of this manuscript could refer to the set as a whole. There are nevertheless also good reasons for thinking that the C-major study could represent a string of short "preludes"<sup>325</sup>.

La tesi di Jim Samson per cui, almeno inizialmente, Liszt avrebbe pensato ad una raccolta di preludi, invita ad approfondire l'analisi della raccolta, proprio perché la pubblicazione del 1851 è la sedimentazione di stesure e trasformazioni iniziate nel 1826, che riflettono diversi caratteri stilistici, a partire dagli iniziali influssi di Czerny al quale, non a caso, l'opera è dedicata<sup>326</sup>. Così il primo brano degli *Études*, il *Preludio*, che compare come *Allegro con fuoco* nell'edizione 1826, *Presto* in quella del 1837 e *Preludio: Presto* nel 1851, è suddiviso in due parti differenti da una sezione accordale che da Do maggiore modula a Sib maggiore<sup>327</sup>. Il gesto iniziale comprende un ampio arpeggio discendente che ricorda le sezioni libere e senza battuta dei preludi di natura scolastica. Le note, però, sono all'interno di un gruppo sovrabbondante e configurano un passaggio di assimilazione rispetto alle aree con elementi di maggiore libertà: l'inserimento di gruppi irregolari dimostra il costante tentativo di riportare all'interno di un sistema razionalmente strutturato e logicamente disposto ciò che, nato in forme in-audite, richiede un lavoro di adattamento, anche grafico, imposto dalla partitura stampata. Non sempre però la conversione è possibile, per cui rimangono ambiguità di scrittura e conseguenti elementi di discrezionalità, come la corona posta

<sup>324</sup> LISZT, *Études d'execution transcendante*.

<sup>325</sup> HAMILTON, *After the Golden Age*, p. 117.

<sup>326</sup> Cfr. BEN ARNOLD, *The Liszt Companion*, Westport, Greenwood Press, 2002, pp. 96-97.

<sup>327</sup> FRANZ LISZT, *Étude I*, bb. 9-12, in *Études d'execution transcendante*.

nella pausa del rigo inferiore, sotto il gruppo irregolare, che indica la libertà di non rispettare il rigore metrico e temporale<sup>328</sup>.

Con lo Studio n. 1 può essere messo a confronto il n. 7 che presenta un'introduzione simile, ma una differente notazione<sup>329</sup>.

### Étude n.1

**PRELUDIO.**

La notazione, tipica della cadenza, potrebbe alludere ad una maggiore libertà interpretativa rispetto al preludio, espressa dalla nota con corona e dalla decorazione a seguire, un modulo intervallare discendente (MI-Re#-Do#-La#) ripetuto nelle ottave inferiori.

### Étude n.7

Nella raccolta di Liszt sono presenti altri elementi con funzione di *Vorspiel*, ad esempio nello *Studio* n. 2 in La minore, dove una traiettoria «a capriccio» in sei battute sfocia da una singola nota in un crescendo ancora su accordo di dominante. In questo caso, lo spessore interno s'ingrossa attraverso l'inserimento di graduali dissonanze, che si sviluppano su un fulcro prima di seconda minore e poi maggiore. Anche l'esordio dello *Studio* n. 4, *Mezeppa*, ha il carattere del preludio. Una serie di accordi arpeggiati, separati, netti e sbalzati porta alla dominante di Re minore; segue una

<sup>328</sup> Cfr. TÜRK, *Klavierschule*, p. 117: «How long one should pause on a fermata is not possible to define exactly, because much depends on the particular circumstances, whether one is playing alone or together with several other persons, whether the piece has a gay or sad character, and whether the fermata is embellished (that is, ornamented by extempore figuration) or not».

<sup>329</sup> FRANZ LISZT, *Étude* VII, bb. 1-2, in *Études d'execution transcendante*.

cadenza *ad libitum* non misurata, costituita da un ondeggiare di scale a due voci in ottava. Invece, il n. 5, *Feux Follets*, si apre con un'introduzione di giochi cromatici e il n. 9 con una larga sezione introduttiva che, sotto forma di corposo preludio, anticipa alcuni elementi della rigorosa sezione seguente.

Giunti alla metà dell'800, dunque, l'evoluzione del linguaggio musicale applicato agli strumenti a tastiera, compreso quello di Liszt, sembra avviato verso l'impiego di

elaborated sequential patterns that were characteristically employed by Mozart to sustain the textures. Since the figures were usually irreducible and functioned as minimal formal units, they courted immediate repetition and resisted assimilation into larger unit and then to repeat this larger unit sequentially<sup>330</sup>.

Gli *Études* di Liszt, pertanto, racchiudono la matrice del preludio, ma l'irregolarità che ne caratterizza lo svolgimento, per quanto rappresenti un'eredità di Czerny, risulta orientata a sviluppi più vasti e complessi, indice di una ricerca formale che ingloba scoperte tecnico-performative e necessità espressive. Proprio Liszt rappresenta il musicista in grado di guardare lontano: egli si distacca dalla tradizione che Czerny ha riassunto per dare corpo ad una espressione guidata "dal momento"; i suoi elementi riconducibili agli schemi dei manuali d'improvvisazione privilegiano i gesti informali lontani dalla progettualità tematica e questo è più evidente nel capitolo riguardante le cadenze. Dall'evoluzione in atto nel linguaggio musicale, specialmente in quello espresso dagli strumenti a tastiera, il contributo della dimensione estemporanea risulta determinante non solo come emblema di libertà, ma anche come luogo d'invenzione e come fonte di un processo creativo i cui frutti, per essere salvati in qualche misura dall'oblio, hanno costretto la scrittura a continui adeguamenti e ripensamenti.

The essential paradox of improvisation, after all, is that the demand for constant spontaneity ultimately promotes the formula, and at the same time elevates the idiomatic, the capacity to "think with the fingers". The historical record is self-evidently sketchy, but it seems likely that in the early nineteenth century gradually weakened its bonds with composition and strengthened its links with performance. In other words its tendency was increasingly to freeze, rather than to stretch, compositional conventions, pushing the practice towards standardisation by relying on well-tryed idiomatic figures. Most of these were variants of scale- or arpeggio-based patterns, just the kind of formulae celebrated by the Czerny exercises, for there is a real synergy here between devices appropriate for training a performer and elements suitable for building a composition<sup>331</sup>.

Non a caso Samson cita ancora una volta Czerny, il cui ruolo fu centrale nel passaggio dall'esperienza preclassica ai nuovi linguaggi musicali del XIX secolo, dando sistemazione alle

---

<sup>330</sup> JIM SAMSON, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 48.

<sup>331</sup> Ivi, pp. 46-47.



esperienze del '700 e sviluppando un sistema didattico che, se da un lato sembra rispondere a criteri o esigenze di catalogazione, dall'altra si fa promotore della figura di pianista-improvvisatore-compositore che reggerà ben oltre il XVIII secolo.

## 6. Dal preludio alla sinfonia

Se la pratica improvvisativa che precede il brano composto si consolida secondo una prassi dettata e stimolata da una produzione didattica mirata, di fatto la struttura formale preludio-brano composto tende a coagularsi nella produzione scritta e non è difficile rinvenire numerose conferme nelle opere di molti improvvisatori-compositori. A titolo esemplificativo, si prendano in considerazione i *Capricci* per violino solo di Carlo Bignami Carlo, dove il n. 1 inizia un Adagio introduttivo che si conclude alla dominante<sup>332</sup>.

Con un breve Adagio patetico inizia anche la *Fantaisie dramatique*, op. 86b, di Ignaz Moscheles<sup>333</sup> e un breve preludio precede l'Andante amoroso un poco mosso nell'*Idée Fixe* di Franz Liszt<sup>334</sup>. Agli inizi del XX secolo, una prima sezione Andante precede l'Animato nel primo dei *Cinq preludes* di Alexey Stanchinsky<sup>335</sup> e, negli stessi anni, un Lento di due battute precede un Poco più mosso in apertura del preludio n. 5 dai *5 Préludes* op. 3 di Aleksandr Krein<sup>336</sup>. Le partiture sopra segnalate mostrano come la tipologia della coppia preludio-composizione cominciasse a condensarsi in un'unica struttura, dentro la quale il preludio improvvisato diventa introduzione scritta.

Con questa precisa funzione, la natura introduttiva del preludio ha finito per influenzare anche la produzione per orchestra. Dalla fine del XVIII secolo, infatti, numerose sinfonie per orchestra si aprono con un primo movimento in due sezioni: lento-veloce. La sezione lenta è di breve durata e strutturata armonicamente in modo da legarsi a quella veloce attraverso un accordo (o cadenza) di dominante. Questa procedura rispecchia in maniera precisa ciò che avveniva costantemente nelle esecuzioni per pianoforte: formalizza una pratica domestica ritenuta indispensabile, poi traslata in un ambito compositivo più ampio.

Le sinfonie con introduzione rappresentano un paradigma, perché fondono nella scrittura il preludio (improvvisato) con il brano seguente (composto), trasferendo il valore dell'indispensabile dialogo tra le due dimensioni in una struttura compositiva di ampia complessità. Tra i tanti esempi di una vasta produzione che supera ampiamente i limiti del XIX secolo, risulta emblematica la

---

<sup>332</sup> CARLO BIGNAMI, *N. 12 Capricci* per violino solo, Milano, Lucca, [1811-1840].

<sup>333</sup> IGNAZ MOSCHELES, *Fantaisie dramatique pour le piano sur une cavatine chautée par Rubini*, op. 86b, Paris, Schlesinger, s.e. M.S. 1135 (rist., New York, Garland Publishing Inc., 1993).

<sup>334</sup> FRANZ LISZT, *L'idée Fixe*, S. 470 a/1, Vienna, Mechetti, 1846.

<sup>335</sup> ALEXEY STANCHINSKY, *Cinq préludes*, Moscow, Muzgiz, s.e. 27601.

<sup>336</sup> ALEKSANDR KREIN, *5 Préludes pour piano*, op. 3, Moscou, Jurgenson, [1910].

*Sinfonia* in Mib maggiore, Hob. 99, di Franz Joseph Haydn<sup>337</sup>. La composizione inizia con un Adagio di 18 battute che si conclude, in modo canonico, alla dominante della tonalità d'impianto. In questa sezione si incontrano passaggi (bb. 5-7) dove strutture accordali fanno da pilastro a campate più liriche e differenziate sia ritmicamente che timbricamente. Con le dovute differenziazioni, il procedimento è utilizzato anche da Muzio Clementi nel Preludio 1 «alla Haydn» (bb. 1-5)<sup>338</sup>.

L'idea dell'arcata ritmicamente cesellata, che spezza strutture accordali, è indicata da Clementi come uno dei “marchi di fabbrica” del compositore austriaco e, in miniatura, la ripropone nel suo preludio che ad Haydn si ispira<sup>339</sup>. Anche in questo caso, la coincidenza con i frutti delle opere composte tende a confermare la validità delle indicazioni ricavate dai manuali presi in considerazione, dimostrando la possibile e probabile coincidenza delle attività improvvisative con quelle compositive.

L'introduzione lenta è utilizzata più volte dallo stesso Wolfgang A. Mozart<sup>340</sup>, ad esempio nell'Adagio in 3/4 della *Sinfonia in Do maggiore*, K. 425, oppure in quello più coroso della

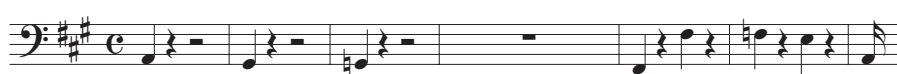
<sup>337</sup> FRANZ JOSEPH HAYDN, *Sinfonia in Mib maggiore*, Hob. 99, Offenbach, André, ca. 1801 (H.W. I/17,1)

<sup>338</sup> CLEMENTI, *Musical Characteristics*, p. 2.

<sup>339</sup> Ivi, p. 2, bb. 3-4.

<sup>340</sup> WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Sinfonia in Do maggiore*, K. 425, Offenbach, André, 1783 (MW VIII/3; NMA IV:11/6).

*Sinfonia in Re maggiore*, K. 504<sup>341</sup>. A loro volta, influssi mozartiani sono riscontrabili nella *Sinfonia n. 4 in Do minore*, D. 417, di Franz Schubert<sup>342</sup>, dove un Adagio molto in 3/4 introduce un Allegro molto in 4/4. Anche l'introduzione (Poco sostenuto) della *Sinfonia n. 7 in La maggiore*, op. 92, di Ludwig van Beethoven<sup>343</sup> può essere letta come un preludio, la cui parte iniziale contiene alcuni movimenti armonici determinati da un basso che discende cromaticamente nella direzione tonica-dominante-tonica. Questo stilema, proprio della produzione didattica, appare anche negli esempi citati di Clementi e Wieck<sup>344</sup>. Quindi, se la produzione scritta, anche la più "alta" si rifà agli esempi proposti dai metodi per praticare l'arte dell'improvvisazione, essa conferma l'autorevolezza degli stessi, non solo come "punti di partenza".



La ricognizione può essere estesa a Felix Mendelssohn Bartoldy, la cui *Sinfonia n. 3 in Do maggiore*, op. 56, composta negli anni 1841-1842, si apre con una «Introduction» (Andante con moto) piuttosto ampia che si conclude al tono della dominante e precede l'Allegro agitato<sup>345</sup>. Lo stesso procedimento è adottato da Johannes Brahms nell'apertura «Un poco sostenuto» della *Sinfonia n. 1*, op. 68, del 1876<sup>346</sup>. César Franck, invece, inizia la *Sinfonia in Re minore* (1888) con un Lento che si conclude anch'esso alla dominante<sup>347</sup>, mentre la *Sinfonia n. 3 in Do minore* di Camille Sants-Saëns si apre con un Adagio di appena 11 battute, dove dal nulla, dal silenzio, emerge il tema sviluppato nel successivo Allegro moderato<sup>348</sup>. Infine, Ernest Chausson apre con un movimento «Lent» la *Sinfonia in Sib maggiore* op. 20 (1890)<sup>349</sup> e Milij Balakirew pone un Largo ad introduzione della *Sinfonia n. 1* (1897)<sup>350</sup>.

La serie degli esempi si potrebbe sicuramente ampliare, ma quello che appare sostanziale rispetto alla ricerca complessiva è già abbastanza evidente: nella scrittura sinfonica ritroviamo elementi formali risalenti al preludio. Questo dato evidenzia come il pensiero dei compositori sia agganciato ad una tipologia d'ascolto ed a una prassi concertistica consolidata. Nella costruzione sinfonica i compositori ripropongono "artificialmente" quello che accadeva nei salotti e nelle sale

<sup>341</sup> ID., *Sinfonia in Re maggiore*, K. 504, Londra, Gianchettini & Sperati, 1800 (MW VIII/3; NMA IV:11/8).

<sup>342</sup> FRANZ SCHUBERT, *Sinfonia n. 4 in Do minore*, D. 417, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1884 (S.W. 1 ; NGA 2).

<sup>343</sup> LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Sinfonia n. 7 in La maggiore*, op. 92, Leipzig, Vienna, Steiner, 1816 (B.W. S. 1, n. 7).

<sup>344</sup> Cfr. note n. 21, 22, 23, 35.

<sup>345</sup> FELIX MENDELSSOHN BARTOLDY, *Sinfonia n. 3 in Do maggiore*, op. 56, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1841 (M.W. S. I, n. 3).

<sup>346</sup> JOHANNES BRAHMS, *Sinfonia n. 1 in Do minore*, op. 68, Berlin, Simrock, 1877 (B.W I, 1).

<sup>347</sup> CESAR FRANCK, *Symphonie en Ré mineur*, Paris, J. Hamelle, 1896.

<sup>348</sup> CAMILLE SANTS-SAËNS, *3<sup>e</sup> Symphonie en ut mineur*, op. 78, Paris, Durand et Schoenewerk, 1886.

<sup>349</sup> ERNEST CHAUSSON, *Sinfonia in Sib maggiore*, op. 20, Liège, Baudoux & C., 1891.

<sup>350</sup> MILIJ BALAKIREW, *Symphonie en Ut majeur (Cdur) pour grand Orchestre*, Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann, [1900].

da concerto dove, magari loro stessi, al pianoforte preludiavano improvvisando prima dell'esecuzione di una composizione scritta. In questo modo l'idea della preparazione, dell'introduzione, da elemento propedeutico si trasforma elegantemente in struttura indispensabile, in stile inequivocabile. Come abbiamo visto, infatti, anche in questa produzione scritta si possono riscontrare tracce riferibili ai metodi per la didattica dell'improvvisazione.

Gli sviluppi conseguenti alla pratica del preludio risultano emblematici dei possibili modi di fare musica estemporanea, essendo rappresentativi di una prassi che ha solcato un periodo stilisticamente molto variegato, giunto ben oltre il XIX secolo specialmente in ambito concertistico. Ma l'importanza del preludiare sta soprattutto nella sua funzione introduttiva esercitata su larga scala nei confronti di altri brani composti, perché è in questa stretta interrelazione che meglio si possono cogliere i possibili nessi e gli scambi reciproci tra musica scritta e musica improvvisata.

Per assecondare la realizzazione di questa funzione specifica del preludio, nel tempo è stato prodotto un numero consistente di manuali che, con finalità eminentemente pratiche, offrivano allo studente le basi propedeutiche per sviluppare l'arte dell'improvvisazione. A ben guardare, generalmente si tratta di testi che, pur nella loro dimensione condensata, propongono dei veri e propri corsi di composizione. Oltre ai fondamentali elementi dell'armonia, essi contengono nozioni per la concatenazione degli accordi, l'utilizzo delle figurazioni melodiche e l'impiego delle fonti tematiche. Inoltre, negli esempi proposti spesso si trovano tracce utili per la costruzione e lo sviluppo delle varie forme musicali. Attraverso l'analisi e la comparazione degli esempi forniti dai manuali con le composizioni scritte, prodotte da un consistente numero di autori, risulta così possibile individuare quali aspetti e caratteristiche i linguaggi dell'improvvisazione abbiano preso a prestito o, viceversa, trasmesso ai diversi linguaggi codificati. La verifica degli elementi strutturali dimostra anche che quegli esempi non si discostano dalla tipologia delle composizioni di più ampio respiro. Anzi, spesso il preludiare diventa un atto estemporaneo che non sfugge alle caratteristiche stilistiche tipiche delle varie epoche, ma le riassume e le condensa offrendo incrementi di qualità.

La ricchezza del preludiare e la sua funzione non sono andate disperse nel tempo, anzi sono state assorbite in forme più ampie: i preludi, gli studi, le fantasie, le sonate, perfino le sinfonie per orchestra risentono di quell'antica pratica e da essa traggono linfa per ulteriore sviluppo. A ben vedere, l'improvvisazione legata alla pratica dei preludi ha alimentato per lungo tempo l'apprendimento della musica in *toto* e ha finalizzato l'apprendimento della tecnica strumentale secondo un criterio globale, salvaguardando la figura integrale del musicista nella sua duplice essenza di improvvisatore-compositore.

## IV

### LE IMPROVVISAZIONI REGISTRATE DI RAPHAËL FUMET

In epoca contemporanea, la tecnica della registrazione permette di catturare, conservare e perfino di riprodurre la musica estemporanea. Attraverso l'impiego di strumenti sempre più sofisticati e rigorosi, le improvvisazioni non sono più condannate a svanire nell'attimo stesso dell'atto creativo, ma si trasformano in testimonianze che persistono nel tempo e, dunque, che si possono interrogare anche al fine di svelare i processi compositivi utilizzati dai musicisti per la loro produzione. Si potrebbe così pensare di essere finalmente entrati in possesso di una chiave di lettura risolutiva; quanto meno di un sicuro termine di confronto, sul quale poter misurare il grado di validità scientifica dei criteri di analisi applicati all'indagine fin qui condotta sulle tracce di musica estemporanea che si ritiene di avere individuato nella musica scritta del passato.

Non si può prescindere, però, dal fatto che la possibilità tecnica di riprodurre musica improvvisata impone una riformulazione del rapporto creazione-fruizione. Se, infatti, la registrazione concede il "salvataggio" di musiche nate inesorabilmente per disperdersi, i tentativi della loro trascrizione, ovvero il passaggio dal fenomeno acustico al prodotto scritto attraverso l'uso di un codice preconstituito, presenta problemi di non facile soluzione. Basti pensare che l'utilizzo di un linguaggio comprensibile e facilmente utilizzabile tende a semplificare la complessità dei fenomeni musicali mentre, soprattutto nel passato, il compositore confidava nella perizia dell'interprete e nella sua capacità di caricare la scrittura, essenzialmente in modo estemporaneo, con una serie di elementi espressivi che trascendono o evadono ampiamente la "quadratura" dei segni.

Se, poi, si dovesse presupporre che una musica improvvisata sia di per sé un prodotto completo, costituito da tutti gli elementi (e solo quelli) presenti nell'atto di concezione-realizzazione proposta direttamente all'ascolto, la sua eventuale trascrizione non dovrebbe lasciare spazi all'interpretazione. In realtà, l'indicazione scritta delle molteplici *nuances* obbligherà inevitabilmente l'estensore ad un carico semiologico tale da renderne difficile il successivo utilizzo. In alternativa, pertanto, si potrebbe scegliere di partire dal presupposto che la musica scritta assume la funzione di modello per quella improvvisata, come è avvenuto in larga misura con i manuali, i trattati e le composizioni a stampa presi a riferimento per questa ricerca. In questo caso, però, si dovrà procedere ad effettuare una trascrizione limitata all'impiego di una quantità e qualità precostituite di segni coerenti, che l'esecutore potrà successivamente interpretare e sviluppare.

Non possiamo, dunque, affermare che la tecnica della registrazione rappresenti lo strumento capace di colmare definitivamente i limiti con i quali occorre misurarsi nella lettura e nell'interpretazione dei prodotti offerti dall'improvvisazione musicale. La riproduzione meccanica del suono, infatti, non sembra ancora possedere sufficienti requisiti epistemologici sui quali poter costruire un'analisi scientificamente certa e corretta delle creazioni estemporanee. Essa, però, offre ulteriori sicuri elementi di confronto, utili per verificare la validità o meno dei risultati che si ritiene di avere acquisito attraverso l'analisi di testimonianze scritte del passato che documentano possibili rapporti esistenti tra musica notata e musica improvvisata.

### 1. Cinque improvvisazioni di Raphaël Fumet

Diversi sono stati i tentativi di trascrivere musiche improvvisate, specialmente composizioni per pianoforte<sup>351</sup>. Ad esempio, recentemente la casa editrice Henle ha pubblicato tre improvvisazioni registrate da Isaac Albeniz nel 1903 e poi trascritte secondo la logica della musica notata, cioè utilizzando le stesse indicazioni semiologiche della musica da lui composta e, anche se limitatamente, interpretabile<sup>352</sup>. A questa edizione, molto correttamente, è stato allegato un CD con le registrazioni originali.

In questo contesto saranno prese in esame alcune registrazioni di musiche che appartengono alla produzione del compositore-improvvisatore francese Raphaël Fumet (1898-1979), figlio del musicista Dynam-Victor<sup>353</sup>. È un materiale inedito che, date le sue caratteristiche intrinseche, si presta particolarmente al confronto comparativo con le tecniche di improvvisazione individuate attraverso l'analisi condotta nei capitoli precedenti.

Si tratta di cinque improvvisazioni al pianoforte create nel 1959, probabilmente in un'unica seduta, sullo strumento appartenente all'autore. Le improvvisazioni registrate, messe a disposizione dal figlio del compositore, Gabriel Fumet, rappresentano l'espressione coerente di una vitale tradizione musicale dalle radici antiche e costituiscono materiale prezioso, indipendentemente da qualsiasi giudizio estetico.

Dal punto di vista tecnico il materiale è fissato in un formato digitale (mp3); tuttavia, considerata l'epoca della registrazione, in origine si tratta di registrazioni stereo fatte con apparecchi

---

<sup>351</sup> Cfr. ANITA PESCE, *La sirena nel solco*, Napoli, Guida, 2005, p. 21: «La vera rivoluzione la fecero però i pianoforti a perforazione manuale, che consentivano di perforare i cartoni – che poi sarebbero serviti come matrice per riprodurre le melodie – suonando direttamente sulla tastiera [...]: ciò permise a interpreti autentici di lasciare traccia di sé (si arrivò a un tale perfezionamento dell'*autopiano* da poter ottenere anche i coloriti) e di poter in qualche modo riascoltare ferruccio busoni o Edward Grieg, Wanda Landowska o Carlo Zecchi, Scott Joplin o James P. Johnson. Leader nel settore fu la ditta tedesca Welte, che con i suoi autopiani *Welte-Mignon*, e con la relativa produzione musicale, occupò un segmento della produzione di strumenti e musica meccanica di assoluto rilievo».

<sup>352</sup> ISAAC ALBENIZ, *Drei Improvisationen 1903*, München, Henle, 2010.

<sup>353</sup> GABRIEL FUMET, *La musique du silence ou la dynastie des Fumet*, Sampzon, Delatour, 2008.

a bobine. La qualità tecnica delle registrazioni risulta piuttosto scarsa: un brusio continuo impedisce in alcuni momenti la chiara percezione del fenomeno sonoro e lo strumento utilizzato risulta non intonato correttamente<sup>354</sup>.

I cinque brani incisi si caratterizzano per la durata limitata e per la struttura formale unitaria. Il linguaggio utilizzato da Raphaël Fumet è di impronta tonale con ampio utilizzo di composti sonori di derivazione triadica: una scelta estetica che caratterizza la personalità del musicista francese, il quale, pur muovendosi in un ambiente sonoro dall'accentuata impronta cromatica, sembra rimanere alquanto estraneo ai grandi mutamenti di linguaggio che si sono verificati nella prima metà del '900.

Bien qu'il aurait pu lui aussi se débarrasser de la tonalité, il l'a toujours conservée dans ses productions, allant parfois jusqu'à ses limites, mais la maintenant comme axe du vrai, comme il le disait plus haut. A l'instar de son père, il était très exigeant dans ses compositions car, ayant le même don d'improvisateur, il demandait donc plus encore à ses oeuvres écrites qui devaient avoir une perfection totalement aboutie pour trouver grâce à ses eux<sup>355</sup>.

La creazione di Fumet bandisce qualsiasi radicalismo e fa emergere dalla densità della materia sonora un forte interesse per la linea melodica, un melodismo generoso che, richiamandosi alla lezione di Franck, domina il complesso tessuto contrappuntistico.

En musique, la mélodie est un geste de lumière; le son, au lieu de s'entendre, se voit dans cette lumière, et vous avez la création. La vraie méthode pour créer consiste à écouter le silence par l'organe de la lumière, à se servir du son comme matériau de cette lumière resplendissante<sup>356</sup>.

Prendendo a prestito le parole del suo maestro Vincent D'Indy, l'approccio di Fumet al pianoforte si potrebbe definire «naturel et normal»<sup>357</sup>: da leggersi nel senso di un uso dello strumento che non si spinge a particolari ricerche timbriche, bensì tende verso una *plénitude* efficace e coerente, alla quale sicuramente deve avere contribuito non poco anche la sua attività come improvvisatore di colonne sonore per film muti<sup>358</sup>. Il divenire del discorso sonoro di Fumet non si qualifica attraverso specifiche o evidenti connotazioni ritmiche, ma è più assimilabile alla

---

<sup>354</sup> Analizzando il materiale, risulta che nelle tracce 4 e 5 il pianoforte ha un'intonazione maggiormente calante rispetto alle altre tracce. Si potrebbe pensare che le tracce non sono state registrate tutte nella stessa seduta, oppure, più semplicemente, che nel passaggio da nastro ad altri supporti audio la bobina abbia girato leggermente più lenta a causa di inconvenienti tecnici.

<sup>355</sup> FUMET, *La musique du silence*, p. 101.

<sup>356</sup> Ivi, p. 109.

<sup>357</sup> VINCENT D'INDY, *Cours de composition musicale*, Deuxième livre-seconde partie, Paris, Durand, 1909, p. 11.

<sup>358</sup> FUMET, *La musique du silence*, pp. 87-88: «Vers l'âge de quinze ans; il faut dire qu'à l'époque du cinéma muet, il y eut tout de suite une très grande demande de musique et de musiciens. Mon père a dû commencer dans un orchestre comme tout le monde à cette époque, puis avec l'arrivée de ce que l'on a appelé les orgues de cinéma, il s'est aperçu qu'il pouvait improviser directement en visionnant les films dont il devait avoir par avance le scénario».

conformazione di nuvola cangiante. Il carattere incisivo che denota queste improvvisazioni, infatti, si materializza attraverso un procedere vitalistico, che in casi calibrati lascia spazio a momenti di rarefazione. Se l'arpeggio è ancora un elemento molto utilizzato, non lo sono invece le ottave, le quali vengono introdotte con un sensibile controllo. L'impressione generale è di un fluire composto da elementi continuamente nuovi, dove non si evidenziano ripetizioni se non in alcuni casi particolari. Il linguaggio di Fumet evita la ridondanza, predilige un cromatismo che allarga lo spazio armonico, preferisce i giochi di terze in spostamenti cromatici, ricerca comunque in ogni periodo un climax, garantendo l'interesse all'ascoltatore attraverso una controllata alternanza di tensione e distensione.

L'analisi delle tracce ha consentito di enucleare gli aspetti costitutivi del linguaggio usato da Fumet, i cui elementi o segmenti più significativi sono messi in evidenza con alcuni esempi di trascrizione limitata alle altezze e alla organizzazione metrico-ritmica. Considerati il costante e molto evidente *rubato* utilizzato dall'autore, l'operazione è risultata complessa ed ha imposto alcune scelte "riduttive", essenziali ma indispensabili ad inquadrare la *performance* all'interno dei parametri classici che governano l'organizzazione temporale del linguaggio musicale. D'altra parte, come è stato ripetutamente osservato la modalità esecutiva legata all'improvvisazione determina l'impossibilità di trasformare in una scrittura strutturata quanto eseguito e, per questo motivo, la dimensione metrica delle parti trascritte presenta un carattere approssimativo.

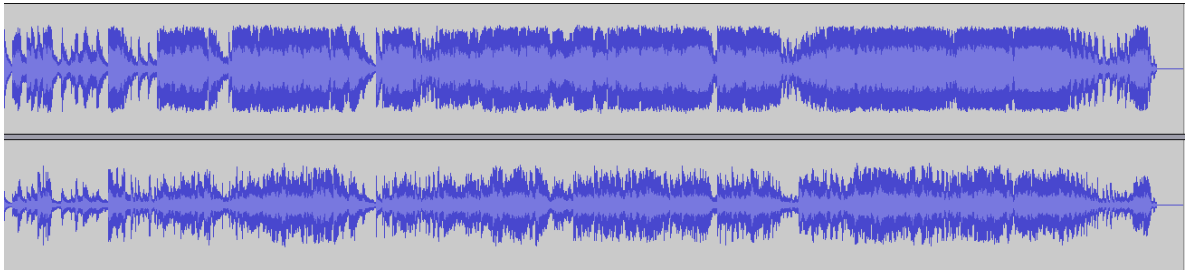
## 2. Le tracce audio

Le trascrizioni di seguito proposte non rappresentano una restituzione integrale e definitiva, finalizzata alla riconversione in partitura delle tracce. Sono alcuni esempi limitati alla categoria delle altezze e della struttura metrica, ritenute indispensabili per organizzare un'analisi delle improvvisazioni. Altri parametri sono deducibili dall'ascolto delle tracce audio allegate alla presente ricerca.

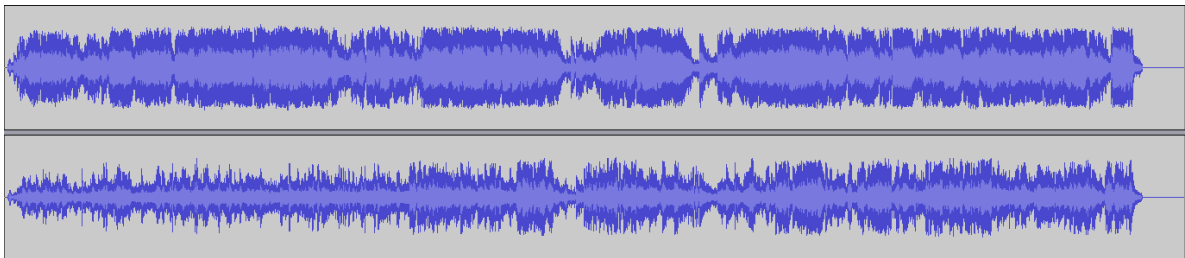
Per una presa di visione complessiva delle cinque improvvisazioni, può risultare utile osservare e confrontare le tracce audio in formato stereo nella loro rappresentazione grafica, che ci offre la modulazione dell'ampiezza rispetto alle durate dei brani.



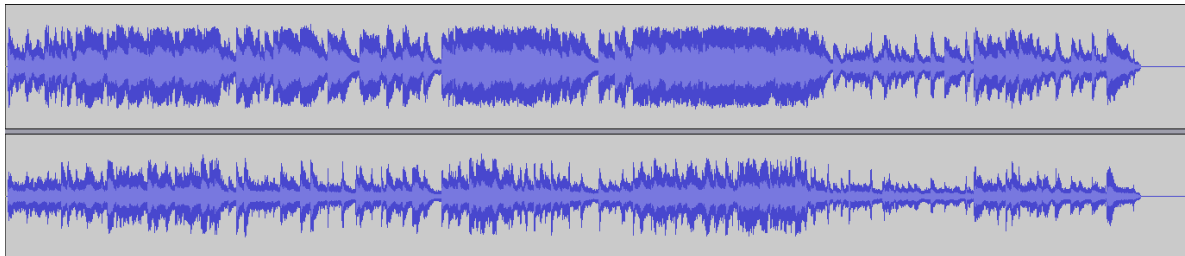
Traccia 1: 03.54



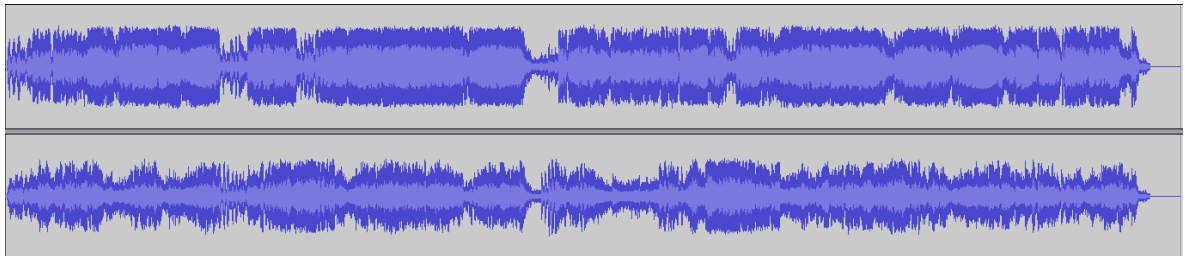
Traccia 2: 02.26



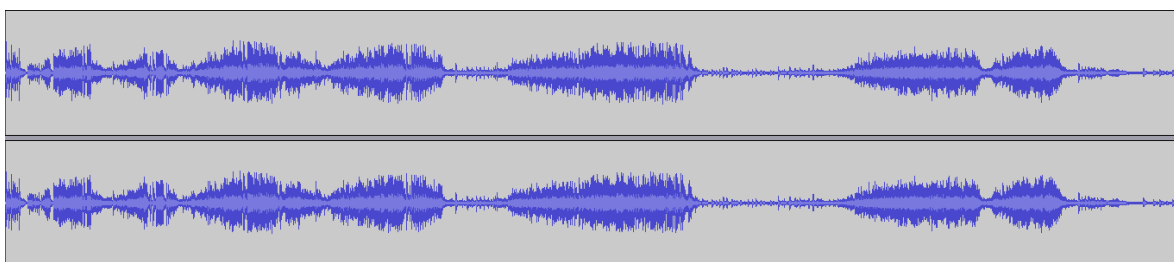
Traccia 3: 02.17



Traccia 4: 02.40



## Traccia 5: 07.58

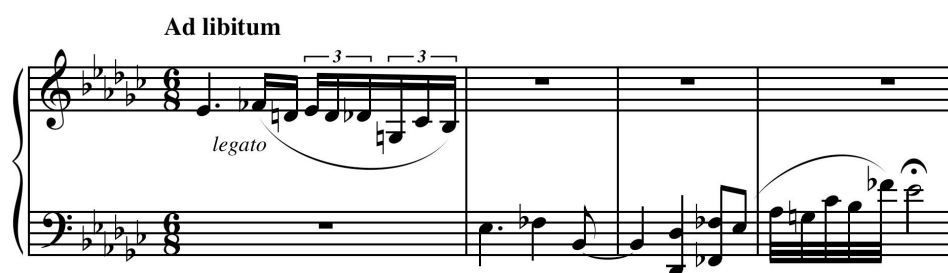


Dalla rappresentazione delle tracce si evince il loro carattere strettamente unitario, anche se la n. 3 e la n. 5 appaiono maggiormente diversificate al loro interno dal succedersi di fasi di tensione e distensione. Il carattere di accentuata tensione dei brani non conosce zone di staticità, per cui il risultato finale è un moto continui delle parti.

### 2.1 Traccia 1

L'improvvisazione contenuta nella traccia n. 1 ruota attorno alla tonalità di Mib minore. Essa inizia con una piccola frase a forma di cadenza, ovvero con un arco melodico essenzialmente monodico che si apre e si chiude sulla medesima nota (fig. 1, time:00.00 - 00.10).

Fig. 1



A partire da questo incipit, il discorso musicale si amplia con l'arricchimento progressivo del tessuto contrappuntistico, in cui si avverte distintamente l'influenza di César Franck (fig. 2, time:00.44-00.55). Quindi, attraverso una cadenza d'inganno in Do minore, si giunge ad un'area dove una linea melodica di particolare essenzialità è sorretta da un movimento accentuato delle voci interne, che prevede anche la presenza di imitazioni (bb. 1-2) e di incisi ripetuti dal sapore apertamente preclassico (cfr. l'inizio di b. 1 e b. 3)<sup>359</sup>.

<sup>359</sup> Nella notazione di queste parti interne si è cercato di aderire all'irregolarità ritmica ed agli accenti che l'esecuzione esprime.

Fig. 2



Poco dopo (fig. 3, time:01.13-01.22) è proposta una variante della cadenza iniziale, ma che sviluppa un disegno più ampio nel quale gli ultimi quattro suoni della prima battuta (Dob-Do-Fab-Mib) servono da modello per una successiva fase ascendente (bb. 4-5).

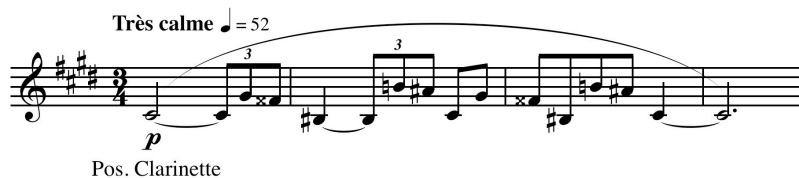
Fig. 3



Pur rappresentando questa tipologia di *exordium*, costruito su un'unica linea melodica, una prassi consolidata, è significativa la similitudine (anche se in un contesto diverso) con l'apertura (fig. 4) di *Le conciliabule des arbres* per organo (1932) di Dynam-Victor Fumet, dove una frase

«très calm» di tre battute si sviluppa da un Do# e ad esso ritorna, come affermazione solipsistica che precede l'ampliamento polifonico<sup>360</sup>.

Fig. 4



Nella parte centrale dell'improvvisazione (fig. 5, time:01.55 - 02.20) è collocata una sezione piuttosto intensa e sonora, costituita da due profili sensibilmente presenti, i quali delimitano all'interno veloci arpeggi che sorreggono la sonorità del fluire armonico. Le prime tre note del profilo superiore (Mib-Fab-Sib) vengano riprese a b. 2 per costruire un arco ascendente che culminerà a b. 5. Anche l'appoggiatura Lab-Solb, culmine di b. 5, viene riutilizzata con specifiche trasposizioni (contratta da seconda maggiore a seconda minore) nella successiva fase discendente della frase: Lab-Sol, b.7; Solb-Fa, b.8; Fab-Mib, b.9. Sembra quindi che l'autore, dopo la "scoperta" di materiale particolarmente interessante, proceda riutilizzandolo in continue germinazioni utili alla costruzione di ampie fasi.

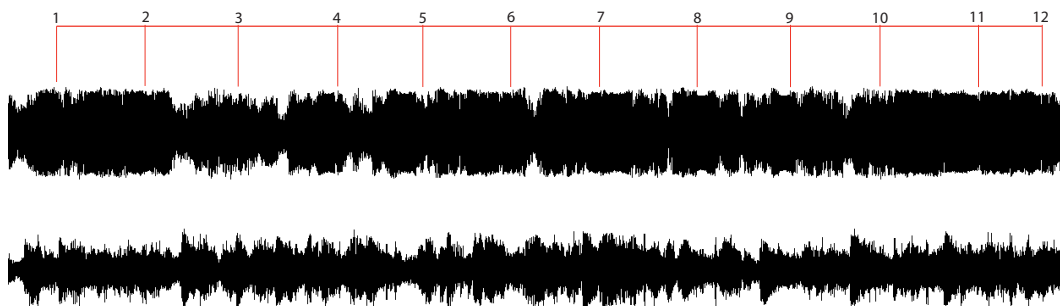
Fig. 5



<sup>360</sup> DYNAM-VICTOR FUMET, *Le conciliabule des arbres*, Sampzon, Delatour, 2002.

Mettendo a confronto la proposta di trascrizione di questa sezione con il grafico che riproduce la sua esecuzione reale (fig. 6), è possibile constatare l'irregolarità della larghezza delle battute determinata dall'utilizzo del rubato.

Fig. 6



Il linguaggio di Fumet, come è stato sottolineato, privilegia in modo eminente la melodia: una cantabilità chiara, senza eccessi decorativi. Di questa essenzialità questa traccia contiene due chiari esempi. Il primo (fig. 7, time:02.37- 02.53) è una melodia dove si utilizzano inizialmente frammenti della scala di La minore naturale (bb. 1-3), mentre alle bb. 4-6 una scala di Mi minore viene trasformata attraverso una serie di alterazioni cromatiche. Il culmine (Fa) viene raggiunto due volte, la prima attraverso la successione Do-Re-Re#-Mi e la seconda con la variazione Do#-Re-Mi.

Fig. 7



Anche nel secondo esempio (fig. 8, time:03.07-03.20) la melodia appartiene all'ambito di La minore e, alle bb. 2-3, utilizza la medesima successione intervallare Do-Re-Re#-Mi-Fa incontrata alle bb. 7-8 della fig. precedente. La frase si conclude con un arpeggio ascendente di La minore per raggiungere il Fa#.

Fig. 8



Il brano si chiude con un fulminante arpeggio ascendente (fig. 9, time:03.32- alla fine) preceduto da una frase dove è ancora il cromatismo a vivificare il movimento delle parti interne, come ben si può osservare alle voci di di contralto e tenore osservino nelle bb. 1-2 .

Fig. 9



## 2.2 Traccia 2

La seconda improvvisazione si apre con un ostinato, affidato alla mano sinistra, svolto con una marcata irregolarità che rende difficile l'attribuzione di un metro preciso alla scrittura (fig. 10, time:00.00-00.30). La sghemba ciclicità dell'ostinato diventa la base, il sostegno, per un canto di natura intima (inizio b. 4), anch'esso irregolare metricamente ma formalmente strutturato. La tipologia del brano sembra riagganciarsi ad una tradizione che ha il punto di riferimento in Chopin come, quello del *Preludio terzo* dall'op. 28 o della *Barcarolle* op. 60, ma che nel tempo è stata rivisitata ad esempio da Emmanuel Chabrier (cfr. *Sous bois*, dai *10 Pièces pittoresques*) e da Modest Mussorgsky (cfr. *Am Flusse*, dalla raccolta *Bez Solntsa*)<sup>361</sup>.

Fig. 10



La precisa ripetizione della prima frase (bb. 1-7), conferisce al periodo una regolare forma A-A-B. La trascrizione della sola melodia (fig. 11) è proposta con un possibile metro di 3/4, motivato dalla tipologia degli accenti. La frase A è costruita sulle note dell'accordo di settima di

<sup>361</sup> Per approfondire i rapporti tra la scuola russa e quella francese di fine '800, si veda il saggio di ROY HOWAT, *Piano Music*, in ELLIOT ANTOKOLETZ e MARIANNE WHEELDON (a cura di), *Rethinking Debussy*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 31. Il rapporto è interessante se si considera il contributo dato all'ambiente musicale francese da numerosi compositori-improvvisatori russi che sono cresciuti attraverso l'impulso lisztiano.

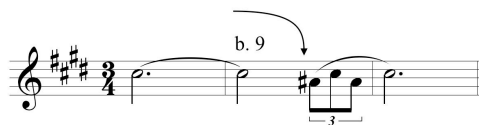
seconda specie: Re#-Fa#-La#-Do#. Connettendo le varie altezze utilizzate si può individuare l'utilizzo di una scala così formata: Mi-Fa#-Sol-La#-Si-Do#-Re#, ovvero una scala minore melodica con la alterazione del IV° grado.

Fig. 11



La ripetizione della prima frase è realizzata con alcune lievi variazioni ritmiche che potrebbero indurre anche ad una variazione di notazione per b. 9.

Fig. 12



A partire da time:01.47 la line melodica si dilata diventando un'ampia e veloce decorazione, un ventaglio che conduce il brano alla conclusione sull'accordo di Do# maggiore.

### 2.3 Traccia 3

L'introduzione della terza improvvisazione, un procedere meditativo senza alcun sapore enfatico, genera dalla pura ottava e il raddoppio intervallare diventa un espediente timbrico per scolpire un intervallo di quarta ascendente (time:00.00 - 00.03). È una modalità che sintetizza la dimensione armonica per far risaltare la forza della linea ed è molto usata nella letteratura pianistica, ad esempio da Chopin nello *Scherzo II°*, op. 31, nella *Fantasia* op. 49 e, massicciamente, nel *Preludio* n. 14, op. 28, ma c'è anche nel terzo degli *Etudes*, op. 33, di Sergej Rachmaninoff. Da queste esili verticalità, però, Fumet inizia a dilatare lo spazio armonico inserendo cromatismi intesi come abbellimenti, come dilatazione del tempo d'attacco del suono (fig. 13, time:00.25). Il carattere di sospensione armonica è accentuato da un controllato utilizzo del pedale di risonanza.

Fig. 13



È di particolare interesse che le prime due ottave (Do-Do/Fa-Fa) siano eseguite sfasate nell'attacco (fig. 13, bb. 1-2), perché questa modalità dal curioso risultato timbrico richiama prassi di fatto improvvisative in uso oltre il XIX secolo e che ancora si potevano ascoltare in tempi recenti<sup>362</sup>. Una conferma sta nelle indicazioni correlate agli studi per per pianoforte di Ignaz Moscheles, quando l'autore, soffermandosi sulla tecnica dello staccato, afferma :

mais quand les notes doubles ou les coulés, il faut les toucher légèrement, et dans le genre des arpèges, en leur donnant la valeur qu'exige le point rond sous le coulé<sup>363</sup>.

E di seguito propone il seguente esempio esplicativo.

Fig. 14



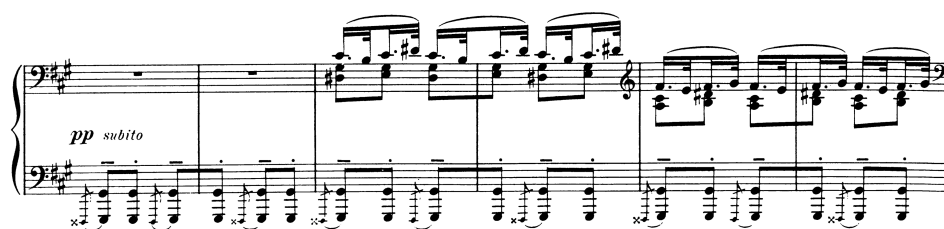
A distanza di tempo, lo stesso Debussy fa ricorso a questa prassi all'interno de *L'isle joyeuse* per pianoforte (bb. 1-6)<sup>364</sup>.

<sup>362</sup> Cfr. NEAL PERES DA COSTA, *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*, New York, Oxford University Press, 2012, in particolare il cap. III, «Unnotated Arpeggiation». Una conferma indicativa viene anche da CARL CZERNY, *Art of Playing the Pianoforte*, op. 500, London, Cocks, 1846 (New York : Da Capo Press, 1982), p. 157: «In the modern style, all passages in many parts are now invariably played in *arpeggio*; and so greatly is this the case, that many pianists have almost forgotten how to strike chords firmly».

<sup>363</sup> IGNAZ MOSCHELES, 24 Etudes ou leçons de perfectionnement destinées aux élèves avancés, op. 70, Leipzig, Probst, 1827?, p. 9.

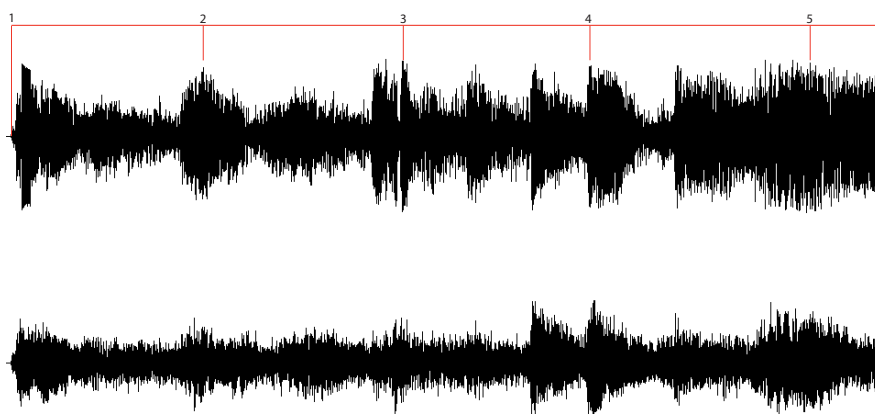


Fig. 15



Anche per le prime quattro battute della terza improvvisazione di Fumet, un confronto tra la proposta di trascrizione (fig. 13) e il grafico dell'esecuzione reale può servire a verificare la variazione del tempo attraverso la differente larghezza delle battute.

Fig. 16



Dopo una fase centrale più concitata, il brano ritorna alla dimensione iniziale riutilizzando alcune flessioni cromatiche nella melodia, mentre il basso sembra accennare ad un ritmo di “barcarola” (fig. 17, time:01.28 - al fine).

<sup>364</sup> CLAUDE DEBUSSY, *L'isle joyeuse*, Paris, Durand, 1904, p. 11. Il brano inizia con una «quasi cadenza».

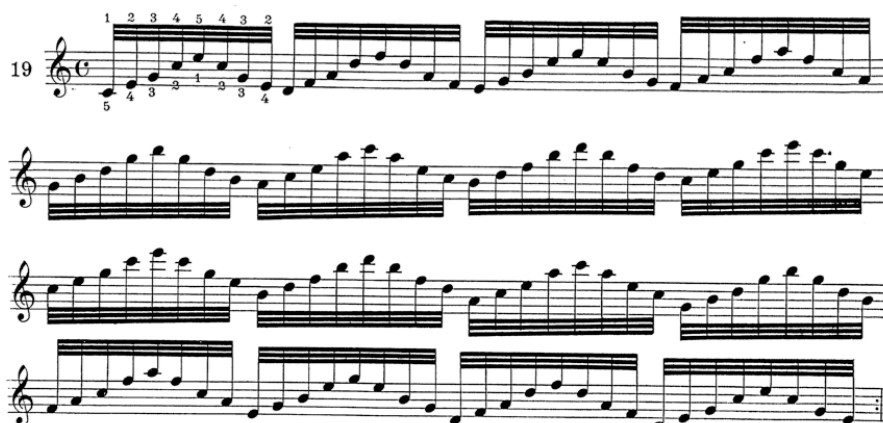
Fig. 17



#### 2.4 Traccia 4

La quarta improvvisazione è probabilmente la più compatta dal punto di vista formale; per la struttura e la tipologia del materiale impiegato essa si riaggancia alla tradizione dello *studio* di epoca tardo romantica. A fare da cerniera costante è un arpeggio ascendente-discendente che incatena una linea cantabile complessivamente posta al basso. La scelta di non usare raddoppi d'ottava pone questa linea in una zona chiaroscurale, di non completa evidenza. Il disegno dell'arpeggio si basa su una posizione allargata della mano che vede utilizzate tutte le cinque dita in verso ascendente e discendente, gesto ampiamente acquisito dalla tecnica pianistica sviluppata attraverso specifici esercizi. Si osservi prima l'esercizio n. 19 per pianoforte proposto da Isidor Philipp<sup>365</sup>, esponente di una corposa *Ecole*.

Fig. 18



<sup>365</sup> ISIDOR PHILIPP, *Exercises for the Development of the Higher Pianoforte Technic (Exercices pour la technique classique supérieure du piano)*, Boston, Oliver Ditson Company, 1914.

Si potrà notare l'assoluta similitudine della formula con la trascrizione proposta per l'incipit della quarta improvvisazione di Fumet (fig. 19, time:00.00-00.13)<sup>366</sup>. La mano sinistra conduce un basso cantabile che impone, attraverso impulsi precisi, il procedere del tempo. Il *pattern* originario, assumendo contenuti armonici cangianti, viene diluito nel tempo con una modalità che potremmo definire a "onda": una liquidità dove non sono esclusi spostamenti cromatici del disegno in senso discendente, in particolare in due fasi di cui la seconda risulta la più ampia (time:00.42-00.46, successivamente time:01.11-01.22).

Fig. 19

(Deciso) ♩ = 96 c.

La decisa conclusione in Do# maggiore, con la divaricazione delle due mani verso gli estremi della tastiera, è sancita in sostanza dalla formula della cadenza perfetta V-I ripetuta due volte a distanza d'ottava (time:02.22- alla fine). Di questa fase viene proposta la linea del basso (fig. 20) alla quale sono state sovrapposte le indicazioni armoniche essenziali alla comprensione dell'arpeggio continuo sovrastante e affidato alla mano destra.

<sup>366</sup> In questo caso potremmo concordare con BORTOLOTTI, *Dopo una battaglia*, p. 200: «un rapporto si instaura, ed appare schiacciamente palese alla lettura: la dipendenza di quell'armonia dalle posizioni della mano».

Fig. 20

Re# Sol# Do#min

rit. a tempo

Sol#<sup>9</sup> Do#min Sol#<sup>9</sup> Do#

### 2.5 Traccia 5

L'improvvisazione della traccia n. 5 ruota attorno alla tonalità di Re minore. È il brano più ampio e strumentalmente più impegnativo della serie. Formalmente si distingue per la sua struttura elastica, le sonorità contrastanti e per la presenza di diverse sezioni che alternano tensione e distensione. Le sonorità contrastanti sono al servizio di un brano il cui inizio perentorio e marcato (forte) è una frase costruita sull'intervallo di tritono (a due voci in ottava), uno ascendente (Re-Sol#) e uno discendente (La-Mib) divisi da un semitono cromatico (fig. 21, time:00.00 – 00.21). A questa frase segue una sorta di risposta in eco (ad una sola voce, bb. 3-4), di cui il tritono costituisce la testa. L'introduzione si conclude su un deciso arpeggio ascendente (bb. 5-6) costruito su un accordo di Do settima di dominante con la quarta aumentata (Do-Fa#: ancora il tritono).

Fig. 21

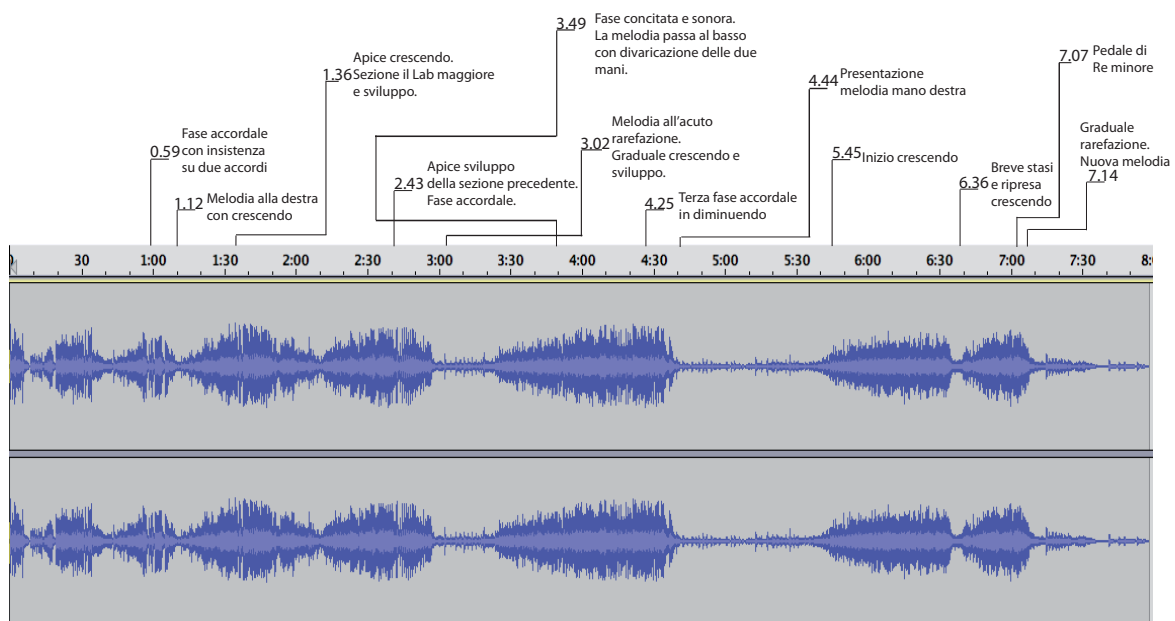
Re Sol# Do#min

rit. a tempo

Sol# Do#min Sol# Do#

Segue una fase ritmicamente complessa (time:00.20), con una discesa cromatica della mano sinistra, sovrapposta al tema iniziale riproposto a gradini ascendenti, che si conclude con una cadenza rapida (time.00.35), oltre la quale si prosegue con veloci arpeggi alla mano destra che lasciano cristallizzare al loro interno ancora una linea melodica. Qui Fumet sembra guardare a Liszt, quello della *Fantasia e Fuga su «Ad nos ad salutarem undam»* o del *Preludio e fuga sul nome B.A.C.H.* È di quella tellurica materia che egli si serve per conformare un brano dalla impressionante arcata formale. Il procedere delle tensioni e delle distensioni e il variare dell'intensità rispetto alla linea del tempo risultano chiari dalla stessa traccia sonora.

Fig. 22



Dalla rappresentazione grafica si può apprezzare l'equilibrio generale della improvvisazione, in particolare nella disposizione e nella durata dei crescendo-diminuendo che sottintendono sviluppi gradatamente più intensificati. Per tre volte questi sviluppi, anche il più corposo, si chiudono e si condensano in una fase accordale. In particolare, si può notare che lo sviluppo centrale è racchiuso da due periodi di lunghezza diversa (il secondo è più ampio), dove invece viene dato largo spazio alla dimensione cantabile.

La melodia presentata a fig. 23, (inizio a time:07.14) è straordinariamente<sup>367</sup> un aggravamento del tema d'apertura, quello contraddistinto dai due caratteristici tritoni (Re-Sol# e

<sup>367</sup> La straordinarietà non consiste solamente nella limitata casistica di ripetizioni presenti nelle improvvisazioni prese in considerazione, ma riguarda soprattutto la precisione della ripetizione dopo diversi minuti dal primo utilizzo. È l'indice di un'elevata capacità mnemonica, ma anche del controllo a cui è sottoposto il fluire estemporaneo.

La-Mib) divisi da un semitono, oltre i quali si sale cromaticamente fino alla sensibile, ma non alla tonica, la quale è raggiunta come ritorno al centro originario sull'esempio di Schumann.

Fig. 23



Oltre a questa ultima parentesi lirica c'è il rito di chiusura attraverso pochi accordi: Sib maggiore-Mi minore- La7-Re minore.

### 3. Osservazioni

Alla base della "legge della proiezione"<sup>368</sup> per Raphaël Fumet c'è la melodia. Per il compositore-improvvisatore francese il canto diventa condizione indispensabile della musica, che deve essere difesa a costo di rimanere aggrappati alla memoria<sup>369</sup>. È la melodia a determinare le scelte generali del linguaggio. In queste improvvisazioni non sono presenti motivi di ridondanza, di enfasi esagerata; tutto è invece composto secondo una necessaria essenzialità che sembra avere radici antiche. Si osservino proprio le linee melodiche, esse sono presentate spesso senza utilizzo di raddoppi, senza elementi decorativi e senza elementi coloristici. Nella loro sinteticità sono inserite e intrecciate all'interno di più ampi disegni contrappuntistici ed armonici<sup>370</sup>.

Nell'insieme si può dire che l'attenzione di Fumet è dedicata al divenire delle idee che fluiscono secondo la legge del contrasto, dell'antica contrapposizione tra *arsis* e *tesis*. Egli si dimostra abile controllore del tempo: lo si apprezza maggiormente nell'ultima improvvisazione dove si susseguono diverse sezioni. In questo fluire fanno la loro comparsa alcuni stilemi quali le formule armoniche cadenzali, sentite da Fumet ancora come una necessità, prediligendo egli la conclusione netta. Anche l'arpeggio, pur appartenendo ad un fare storicizzato, è un elemento determinante del

<sup>368</sup> LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980. Cfr. ELISA CALDAROLA, DAVIDE QUATTROCCHI e GABRIELE TOMASI (a cura di), *Wittgenstein l'estetica e le arti*, Roma, Carocci, 2013, p. 189.

<sup>369</sup> Vincent D'Indy, che di Fumet fu maestro, nell'introduzione del suo corso di composizione, pone una citazione di John Ruskin relativa ai rapporti tra composizione musicale e costruzione architettonica: «Les arrangements varient à l'infini, mais la loi demeure universelle: *Que quelque chose domine tout le reste, soit par sa grandeur, soit par sa fonction, soit par son intérêt*». Cfr. D'INDY, *Cours de composition musicale*, p.14.

<sup>370</sup> È da ritenere che, oltre che da scelte estetiche personali, il musicista francese sia stato condizionato anche dalla sua esperienza di organista, ce utilizza uno strumento in cui il compito dei raddoppi è demandato ai registri.

linguaggio del musicista francese: è al suo interno che spesso si cristallizzano alcune delle melodie citate. Se le parti estreme segnano uno spazio luminoso, le tinte più oscure sono affidate al cromatismo delle parti interne (spesso ravvicinate) ed in questo senso l'autore si dimostra un profondo conoscitore degli equilibri strumentali.

La coerenza tonale perseguita dimostra una costante attività cognitiva, evidente anche nelle ripetizioni segnalate. Il controllo sulla coerenza tonale, sulla gestione del tempo, sulla giustapposizione delle idee, sulla costruzione delle linee melodiche sono il prodotto di uno studio profondo e di una tecnica raffinata, assiduamente coltivata. Considerando globalmente la produzione scritta di Fumet, risulta chiaro che le sue improvvisazioni si collocano in un area linguistica databile e, in questo senso, è da prendere atto dello sforzo di aderenza stilistica (maggiormente comprensibile in una chiave postmoderna). Fumet conferma una logica che dipende dal "luogo di partenza" dove, conseguentemente, ogni oggetto è accumulato in una stretta relazione con i precedenti, generando senso di orientamento che rende facile all'ascoltatore assimilare il prodotto come appartenente alla dimensione compositiva. Di fatto, considerando l'asse storico nel quale Fumet si colloca, nel suo vocabolario si possono ritrovare tutti gli elementi già presenti negli esempi analizzati in questa ricerca e teorizzati dai metodi considerati: sviluppo di elementi tematici, utilizzo di vari gradienti di strutturazione, cadenze monodiche, arpeggi in varie forme, trasposizioni e modulazioni, cadenze armoniche. Da questo vocabolario non emergono altri elementi significativi, quali possono essere le forme imitative, i trilli e gli abbellimenti complessi o l'utilizzo di elementi ritmici di spiccato valore connotativo. In una logica di equilibrio nell'utilizzo dei mezzi, questo modo di procedere depone a favore della abilità tecnica del musicista francese.

Indipendentemente dal linguaggio utilizzato, le improvvisazioni di Raphaël Fumet sono la testimonianza di una tradizione (quella francese, sicuramente) di cui il musicista è autorevole depositario ed esponente. In particolare, questa tradizione ha sempre perseguito un obiettivo pedagogico finalizzato all'acquisizione della musica in chiave indissolubilmente creativa, al quale ha sempre guardato la lunga serie di improvvisatori-compositori incontrati lungo il percorso di questa ricerca.





## CONCLUSIONI

L'improvvisazione è una modalità di produzione musicale che contiene in sé la forza di stare sulla linea del presente e ontologicamente riesce a reggere l'immediata sparizione del prodotto. Benché dal secolo scorso la registrazione abbia consentito di fissare qualsiasi evento sonoro, con notevoli conseguenze sul piano musicologico, tutta la produzione improvvisata precedente all'era tecnologica rimane sostanzialmente sconosciuta. L'impegno personale di far rivivere in qualche misura quelle pratiche improvvisative che hanno reso possibili dei suoni a noi sconosciuti è alla base di questa ricerca.

Se, da un lato, le numerose testimonianze storiche ci forniscono garanzie sull'esistenza e sulla continuità del fenomeno dell'improvvisazione, dall'altro non ci propongono elementi concreti su che cosa e come si improvvisasse. Nel tentativo di acquisire ulteriori elementi, l'attenzione si è soffermata sulla produzione scritta di un periodo storico che va dalla fine del XVIII secolo alla modernità, con l'obiettivo di ricavare indicazioni utili a conoscere le possibili modalità di apprendimento delle tecniche di improvvisazione e i linguaggi conseguenti, investigando un'ampia produzione di manuali, testi teorici e partiture. È dalla fine del '700, infatti, che la produzione musicale a stampa ha conosciuto un costante sviluppo, in seguito alla disponibilità di nuove risorse tecniche e, soprattutto, delle mutate condizioni sociali e culturali che hanno favorito la diffusione di una divulgazione sempre più ampia del sapere. In questo contesto prenderà forma in maniera sempre più organica anche l'informazione relativa all'arte dell'improvvisazione, alle sue risorse e ai suoi procedimenti, per lungo tempo trasmessi soltanto attraverso la pratica e l'insegnamento diretto offerto dall'insegnante all'allievo. La scelta, poi, di prendere in considerazione in particolare la produzione musicale destinata agli strumenti a tastiera, lungi dall'apparire limitativa, ha privilegiato una realtà musicale che, proprio per le intrinseche qualità timbriche e polifoniche di cui è in grado di disporre, riesce a creare situazioni ideali per concepire e realizzare le maggiori e più virtuosistiche complessità creative, in contesti disparati e di vasta partecipazione.

I testi teorici ed i manuali hanno permesso di individuare il percorso didattico finalizzato all'apprendimento dell'arte improvvisativa, che avviene attraverso l'acquisizione degli elementi fondamentali del linguaggio musicale, fornendo un'ampia serie di strutture e di brani indicati come modelli di riferimento. Si scopre così che le possibilità improvvisative assumono forme e tipologie diverse: assolutamente libere oppure vincolate a temi, a relazioni, a funzioni. Nella ricerca sono state considerate in particolare due tipologie di musica scritta legate all'arte dell'improvvisazione: il

preludio e la cadenza. Il primo nasce come pratica improvvisativa che precede un brano scritto e con esso si relaziona attraverso formule armoniche; la seconda può assumere variegata dimensioni, da una semplice fioritura su una cadenza armonica sino alla più ampia e diversificata cadenza all'interno del concerto per strumento solista e orchestra. La comparazione tra i modelli proposti dai manuali e la produzione a stampa ha messo in evidenza la assoluta comunanza di comportamenti armonici e contrappuntistici, ma anche una gestualità strettamente legata alla natura degli strumenti considerati. Forti delle testimonianze raccolte, è possibile ipotizzare che tale gestualità potesse essere ulteriormente sovvertita da motivi imprevedibili, legati a fattori psicofisici ed ambientali tali da influenzare il *performer*.

L'analisi di numerosi esempi musicali ha dimostrato che le diverse modalità del preludiare, ovvero di introdurre un brano integrandosi con la composizione scritta, hanno avuto notevoli conseguenze sia sulla letteratura per strumento solo sia su quella per orchestra. Invece la cadenza nel concerto per strumento solista e orchestra inizialmente si manifesta sulla partitura attraverso un semplice promemoria, dal quale poi il virtuoso svilupperà estemporaneamente le proprie idee. La versione composta di questo tipo di cadenza, che lentamente sostituirà quella *live*, dimostra l'esigenza di ricercare con insistenza la libertà originaria attraverso una scrittura che mina una quadratura non sempre sostenibile.

Dal tipo di elaborazione richiesta si comprende come il profilo dell'improvvisatore non potesse che appartenere ad un musicista, oltreché fornito di doti naturali, in possesso della più ampia cultura musicale e di una conoscenza tecnica completa tale da poter controllare la creazione musicale non solo nella meditativa temporalità compositiva, ma anche nella più pericolosa estemporaneità. Così è stato fino alla nostra epoca. Per questo motivo gli improvvisatori coincidono con la figura dell'improvvisatore / compositore anche ben oltre gli inizi del XX secolo. Se era abbastanza risaputo come Mozart e Beethoven utilizzassero, non solo in sede pubblica, l'improvvisazione, è emerso con chiarezza che altre figure di improvvisatori / compositori hanno contribuito in modo determinante allo sviluppo di quest'arte lungo tutto il XIX secolo, in particolare Czerny e Liszt. Czerny riesce a sintetizzare le esperienze musicali nate dopo la morte di Johann Sebastian Bach e a sistematizzarle in numerosi testi, mentre Liszt elabora sul suo strumento un linguaggio visionario, attraverso uno scavo continuo, dove l'improvvisazione assume un ruolo determinante e dove le idee arrivano a depositarsi in partitura solo dopo lunghi tentativi. La lezione di questi due improvvisatori / compositori ha avuto notevoli ripercussioni sulla formazione di una ampia schiera di musicisti di tutta Europa, cresciuti musicalmente senza disgiungere le capacità improvvisative da quelle compositive.

Seguendo alcune figure portanti della musica europea e alcuni centri di formazione dove l'improvvisazione è storicamente presente come dimensione didattica sistematica, la ricerca si è quindi orientata prevalentemente verso contesti culturali non italiani. Questa scelta è stata determinata dalla considerazione che i centri culturali d'oltralpe, in virtù del particolare interesse per la musica strumentale, della presenza programmata dell'improvvisazione nei programmi delle istituzioni scolastiche e dell'abituale pratica improvvisativa offerta dai più famosi maestri, offrono un'ampia e abbastanza organica serie di documenti che in Italia (ancora) scarseggiano, probabilmente a causa del predominio del melodramma che ha limitato significativamente il repertorio strumentale durante tutto il XIX secolo. Non a caso la reazione a questa situazione culturale è avvenuta ad opera di musicisti italiani che in varie forme hanno intrattenuto ampie relazioni culturali al di fuori dei confini nazionali.

Le registrazioni di Rapäel Fumet, una testimonianza inedita acquisita tramite il figlio del musicista, rappresentano il frutto di un improvvisatore del XX secolo ancorato ad una delle più raffinate tradizioni, quella della scuola francese. Se la registrazione sfonda il muro dell'oblio e rende possibile l'analisi della musica registrata, tramite questi esempi "materializzati" è stato possibile identificare, riunire e verificare molti tratti di un lungo cammino e dare maggiore consistenza a quanto inizialmente presupposto. Fumet, pur con un linguaggio che non nasconde le stratificazioni storiche risalenti al tardoromanticismo, si esprime attraverso un controllo accurato del tempo e un'equilibrata distribuzione delle idee. Il suo modo di procedere sullo strumento, dal quale emergono elementi di antiche prassi, giustappone sezioni di ampia libertà ad altre più strutturate che non escludono la ripetizione. In realtà, gli ingredienti da lui assortiti per poter cristallizzare forme sonore si confermano i medesimi indicati da Czerny, ovvero una robusta conoscenza globale della musica, una capacità di crearla a priori e adeguate abilità strumentali.

Spesso, nella storiografia musicale novecentesca, l'improvvisazione è stata identificata con il mondo del jazz. Il culto della partitura "definitiva" nella musica "forte" ha oscurato pesantemente altre attività produttive anche solo limitate al carattere sperimentale, ma che realmente sono state ritenute indispensabili da molte menti musicali del nostro tempo. In questo inizio di millennio l'improvvisazione musicale sembra ritrovare una rinnovata motivazione, alla quale questa sia pur limitata ricerca ha voluto contribuire.



## BIBLIOGRAFIA

THÉODORE ALBRECHT, *Letters to Beethoven & other correspondence. I:1772-1812*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1996.

ELLIOT ANTOKOLETZ e MARIANNE WHEELDON (a cura di), *Rethinking Debussy*, New York, Oxford University Press, 2011.

FRANCESCO ANTOLINI, *Rimario italiano di voci piane, sdrucciole e tronche ossia Vocabolario ortografico-desinenziale*, Milano, Pirotta e C., 1839

BEN ARNOLD, *The Liszt Companion*, Westport, Greenwood Press, 2002.

FRANÇOIS-MARIE AROUET (VOLTAIRE), *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier, 1961.

BONIFAZIO ASIOLI, *L'allievo al clavicembalo*, Milano, Ricordi, 1821.

BONIFAZIO ASIOLI, *Il maestro di composizione. Ossia seguito del trattato d'armonia*, Milano, Ricordi, 1836.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH, *Versuch über die whare Art das Clavier zu spielen*, 2 voll., Berlin, Christian Friedrich Henning, 1753-1762 (facs., Kassel etc., Bärenreiter, 1994).

ADRIANO BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, Heredi di Giovanni Rossi, 1609 (rist. anast., Bologna, Forni, 1968).

ADRIANO BASSI, *César Franck*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1988.

MARIO BERTOCCINI - ALDO MANTIA, *L'improvvisazione musicale. Manifesto futurista*, Milano, Tip. A. Taveggia, 1921.

SAVERIO BETTINELLI, *Dell'entusiasmo delle belle arti*, in WALTER BINNI, *Preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 45-57.

«*Bien Cher Fèlix*». *Letters from Olivier Messiaen and Yvonne Loriod to Felix Aprahamian*, ed. by Nigel Simeone, Cambridge, Mirage Press, 1998, p. 51.

MARIO BORTOLOTTI, *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Milano, Adelphi, 1992.

LEON BOTSTEIN, *A Mirror to the Nineteenth Century: Reflections on Franz Liszt*, in *Franz Liszt and his world*, ed. by Christopher H. Gibbs and Dana Gooley, Princeton, Princeton University Press, 2006.

RAUL BRUNI, *Il divino entusiasmo del poeta. Ricerche sulla storia di un tòpos*, Tesi di dottorato, Università di Padova, 2008.

CHARLES BURNEY, *The present state of music in Germany, The Netherlands, and United Provinces*,

2 voll., London, T. Becket, 1775,

ELISA CALDAROLA, DAVIDE QUATTROCCHI e GABRIELE TOMASI (a cura di), *Wittgenstein l'estetica e le arti*, Roma, Carocci, 2013.

VINCENZO CAPORALETTI, *I processi improvvisativi nella musica - un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005.

ALFREDO CASELLA, *L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta / The evolution of music: throughout the history of the perfect cadence*, a cura di Edmund Rubbra, Chester, London, 1964<sup>2</sup>.

LUCIANO CHESSA, *Luigi Russolo Futurist*, Berkeley, University of California Press, 2003.

ALEXANDRE CHORON - FRANÇOIS FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens*, 2 voll., Paris, Chimot, 1817 (Hildesheim ; New York : Olms, 1971).

WALTER AARON CLARK, *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

SUSAN C. COOK - JUDY S. TSOU, *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, Champaign, University of Illinois Press, 1994.

CARL CZERNY, *Art of Playing the Pianoforte*, op. 500, London, Cocks, 1846 (New York : Da Capo Press, 1982).

CARL CZERNY, *A Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, op. 200, Wien, Diabelli und Comp., 1829.

LOUIS-FRANÇOIS DAUPRAT, *Méthode de cor*, édition revue par François Brémond et adaptée aux deux genres de cor, Paris, Lemoine et fils, 1893.

CHRISTOPHER PHILIP DINGLE, *The Life of Messiaen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

HEINRICH DOMNICH, *Méthode de premier et de second cor*, Paris, Imprimerie du Conservatoire Impérial de Musique, 1808 (Genève, Minkoff Reprint, 1974).

OLIN DOWNES - CHASE EMERSON, *The Lure of Music: Depicting the Human Side of Great Composers With Stories of Their Inspired Creations*, New York, Harper & Brothers, 1918.

JEAN-JACQUES EIGEIDINGER - NAOMI SHOHEIT - KRYSIA OSOSTOWICZ, *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

DENIZ ERTAN, *Dane Rudhyar: His Music, Thought, and Art*, Rochester, University of Rochester Press, 2009.

LAUREL E. FAY, *Shostakovich and his world*, Princeton University Press, Princeton, 2004.

ELLIOT FORBES, *Thayer's life of Beethoven*, 2 voll., Princeton, Princeton University Press, 1991.

JAMES E. FRAZIER, *Maurice Duruflé: the man and his music*, Rochester, University of Rochester

Press, 2007.

DYNAM-VICTOR FUMET, *Le conciliabule des arbres*, Sampzon, Delatour, 2002.

GABRIEL FUMET, *La musique du silence ou la dynastie des Fumet*, Sampzon, Delatour, 2008.

GIOVANNI FURNO, *Metodo facile breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare partimenti senza numeri*, Napoli, Orlando Vico, 18... (rist., Milano, Ricordi, 1929).

JACQUES FRANÇOIS GALLAY, *Méthode pour le cor* op. 54, Paris, Lemoine & C., n.d.

PIETRO GIANELLI, *Dizionario della musica sacra e profana*, 7 voll., Venezia, Tipografia di G. Picotti, 1830.

DAVID GRAMIT, *Beyond the art of finger dexterity: reassessing Carl Czerny*, Rochester, University of Rochester Press, 2008.

LEWIS GRANOM, *Plain and Easy Instruction for Playing on the German-Flute*, London, Bennett, 1766.

ANDRÉ ERNEST MODESTE GRÉTRY, *Mémoires ou essais sur la musique*, Paris, Imprimerie de la République, 1797 (fac., Sala Bolognese : Forni, stampa 1978).

ROMAN ILICH GRUBER, *Questionnaire on the psychology of the creative process*, translated, with additional notes, by Malcolm Hamrick Brown, Moscow, Glinka State Central Museum of Musical Culture, 1927.

KENNETH HAMILTON, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, New York, Oxford University Press, 2008.

PHILIPP CHRISTOPH HARTUNG, *Musicus Theoretico-Practicus*, Nuremberg, 1749 (fac., Leipzig : Peters, 1977).

CASPER HECK, *A Complete System of Harmony or a Regular and Easy Method to Attain a Fundamental Knowledge and Practice of Thorough Bass*, London, Printed for and Sold by the Author, 1768.

CLAYTON W. HENDERSON, *The Charles Ives Tunebook*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

DEREK C. HULME, *Dmitri Shostakovich Catalogue: The First Hundred Years and Beyond*, Scarecrow Press, 2010.

VINCENT D'INDY, *Cours de composition musicale*, Premier livre, Paris, Durand, 1912.

VINCENT D'INDY, *Cours de composition musicale*, Deuxième livre-seconde partie, Paris, Durand, 1909.

CHARLES E. IVES, *Memos*, ed. by John Kirkpatrick, New York, Norton, 1991.

CHARLES E. IVES, *Prima della sonata*, a cura di Aloma Bardi, Venezia, Marsilio, 1997.

FRIEDRICH KALKBRENNER, *Traité d'harmonie du pianiste*, op. 185, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1849 (rist., Amsterdam, Heuwerkemeyer, 1970).

ANDREA LANZA, *Il Secondo Novecento*, Torino, EdT, 1991 (Storia della musica, 10).

FRANZ LISZT, *An Artist's Journey: lettres d'un bachelier es musique 1835-1841*, translated and annotated by Charles Suttoni, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

PETER LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, 4 voll., Milano, Antonio Fontana, 1826 (rist. anast., Bologna : Forni, stampa 1970).

WILLIAM A. LITTLE, *Mendelssohn and the organ*, New York, Oxford University Press, 2010.

ARTHUR LOESSER, *Man, Woman and Pianos*, Mineola, Dover, 1954.

DANIELE LOMBARDI, *Il suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica*, Lucca, LIM, 1996.

VINCENZO MANFREDINI, *Regole armoniche o sieno precetti ragionati per apprendere la musica*, Venezia, Adolfo Cesare, 1797<sup>2</sup> (facs., New York : Broude Brothers, 1966).

GLORIA MANGHETTI, *Futurismo a Firenze 1910-1920*, Verona, Bi & Gi, 1984.

SERGIO MARTINOTTI, *Bruckner*, Torino, EDT, 2003.

OLIVIER MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, Parigi, Leduc, 1944.

MARK MITCHELL, *Vladimir de Pachmann A Piano Virtuoso's Life and Art*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.

DIETHER DE LA MOTTE, *Il Contrappunto: un libro da leggere e da studiare*, ed. it. a cura di Loris Azzaroni, Milano, Ricordi, 1991.

JEAN-MICHEL NECTOUX, *Fauré. Le voci del chiaroscuro*, trad. it. di Raoul Meloncelli e Sergio Bestente, Torino, EDT, 2004.

FREDERICK NIECKS, *Frederick Chopin as Man and Musician*, Teddington, The Eco Library, 2009.

ORPHA OCHSE, *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

ANITA PESCE, *La sirena nel solco*, Napoli, Guida, 2005.

NEAL PERES DA COSTA, *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*, New York, Oxford University Press, 2012.

ADOLPHE PICTET, *Une course a Chamonix: conte fantastique*, Paris, Librairie de Benjamin Duprat, 1838.

WALTER PISTON, *Harmony*, New York, Norton & Co., 1941 (trad. it. G. Gioanola della edizione riveduta ed ampliata da Mark Devoto, Torino, EdT, 1989).



ACHILLE POMARICI SANTOMASI, *La musica renduta popolare, trattato dell'elemento armonico della musica dalla teorica de'suoni fino al basso numerato con esempi in caratteri d'alfabeto comune per insegnare armonia pure a chi non legge le note musicali*, Napoli, Tipografia all'Insegna del Diogene, 1857.

DAVID PONSFORD, *French Organ Music in the Reign of Louis XIV*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

ANGÈLE POTOCKA, *Theodor Leschetizky an intimate study of the man*, trad. dal francese di Geneviève Seymour Lincol, New York, The Century co., 1903.

FRANCO PULCINI, *Sostakovic*, Torino, EdT, 1988.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU, *Code de musique pratique*, Paris, Imprimerie Royale, 1760 (rist. anast., New York : Broude brothers, 1965).

PIERO RATTALINO, *Liszt o il giardino d'Armida*, Torino, EdT, 1993.

PIERO RATTALINO, *Storia del pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

HENRI REBER, *Traité d'harmonie*, Paris, Colombier, 1862.

NANCY B. REICH, *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

ANTONIN REICHA, *Compositionslehre*, Wien, Diabelli, 1832.

ENZO RESTAGNO, *Gubaidulina*, Torino, EdT, 1991.

JEAN JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768 (rist. anast., Genève, Minkoff, 1998).

ANNETTE RICHARDS, *The Free Fantasia And the Musical Picturesque*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

GIORGIO RIMONDI, *La scrittura sincopata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.

WILLIAM SMITH ROCKSTRO, *Mendelssohn*, London, Sampson Low, Marston, Searle, and Rivington, 1884 (n. ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2013).

SANDRA P. ROSENBLUM, *Performance practices in classic piano music: their principles and applications*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

DANE RUDYAR, *The magic of Tone and the Art of Music*, Boulder, Taylor & Francis, 1982.

LUIGI RUSSOLO, *Manifesto futurista*, in *L'Arte dei rumori*, Milano, Edizioni Futuriste di "Poesia", 1916, pp. 9 -10.

JIM SAMSON, *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge,

Cambridge University Press, 2003.

GEORGE SAND, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Felix Bonnaire, 1837 (nuova ed. a cura di Henri Bonnet, Paris, G. Flammarion, 2004).

GIORGIO SANGUINETTI, *The Art of Partimento History: Theory, and Practice*, New York, Oxford University Press, 2012.

ALESSANDRO SCARLATTI, *Varie introduzioni per sonare e mettersi in tono delle compositioni*, London, British Library, Ms. Add. 14244.

GIACINTO SCELSI, *Il sogno 101*, Macerata, Quodlibet, 2010.

FRIEDRICH W.J. SCHELLING, *Le arti figurative e la natura*, a cura di Tonino Griffiero, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2003.

HEINRICH SCHENKER, *Harmony*, edited and annotated by Oswald Jonas ; translated by Elisabeth Mann Borgese, Chicago, Oswald Jonas, 1954.

ARNOLD SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Wien, Universal, 1922 (trad. it., Giacomo Manzoni, *Manuale di armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1963).

FRIEDRICH D. SCHUBART, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Vienna, J.V. Degen, 1806.

NIGEL SIMEONE (ed. by), «*Bien Cher Félix*». *Letters from Olivier Messiaen and Yvonne Loriod to Felix Aprahamian*, Cambridge, Mirage Press, 1998.

ROBERT SHOLL, *Making the Invisible Visible: The Culture, Theology and Practice of Olivier Messiaen's Improvisations*, <https://www.yumpu.com/en/document/view/9283661>

TILMAN SKOWRONECK, *Beethoven the pianist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

ROLLIN SMITH, *Louis Vierne: Organist of Notre-Dame Cathedral*, Hillsdale, Pendragon Press, 1999.

GRAHAM STEED, *The organ works of Marcel Dupré*, Hillsdale, Pendragon Press, 1999.

MICHAEL STEINBERG, *The symphony: a listener's guide*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

RUDOLF STEINER, *L'essenza della musica*, Milano, Antroposofica, 1980.

GIUSEPPE TARTINI, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padova, Stamperia del Seminario (Giovanni Manfrè), 1754 (fac., Padova, Cedam, 1973).

CHARLES TOURNEMIRE, *Précis d'exécution de registration et d'improvisation à l'orgue*, Paris, Éditions Max Eschig, 1936.

DANIEL GOTTLÖB TÜRK, *Klavierschule; oder, Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*, Leipzig, Schwickert, 1789 (translation, introduction & notes by Raymond H. Hagg, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982).

*Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli accademici della Crusca e ora novamente corretto ed accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi*, Firenze, David Passigli e soci, 1838.

ALAN WALKER, *Franz Liszt: The virtuoso Years, 1811-1847*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

ALAIN WALKER (ed. by), *Living with Liszt: From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt*, Hillsdale, Pendragon Press, 1995.

AUGUST WATSON, *Beethoven's Chamber Music in Context*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010.

ANTON WEBERN, *Il cammino verso la nuova musica*, Milano, SE, 1989.

FRANZ GERHARD WEGELER, FERDINAND RIES, *Biographische Notizien über Ludvig van Beethoven*, Koblenz, K. Bädeler, 1838 (rist. anast., Georg Olms Verlag, 1972).

LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980.

## **Bibliografia Secondaria**

CLAUDIO BACCIAGALUPPI, *Die Kunst des Präludierens*, in *Musikforschung der Hochschule der Künste Bern*, hrsg. von Roman Brotheck, Bern, 2009, II, pp. 169-188.

EDWARD SHIPPEN BARNES, *An Organ Student in France: An Informal Talk*, «The Diapason», July, 1921, p. 25.

MARSHALL BIDWELL, *Vierne and Dupré*, «The American Organist», September, 1922, pp. 366-369, p. 368.

JAMES P. BURKHOLDER, *The Organist in Ives*, «Journal of American Musicological Society», LV/2, 2002, pp. 255-310.

FRANCO CASAVOLA, *La Musica Futurista*, «Vetrina Futurista», 1 s., 1927, pp. 79-81.

JAMES DALTON, *Toward an Authentic Interpretation of the Organ Works of César Franck by César Franck*, «The Musical Times», V/125, 1984, pp. 669-670.

«The Day a journal of Literature, Fine Arts, Fashions, &c.», Glasgow, R.&J. Finlay, I, 1832, pp. 1-112.

JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *Le Vingt-quatre Préludes op. 28 de Chopin. Genre, structure*, «Revue de Musicologie», LXXV/2, 1989, pp. 201-228.

GEORGES FAVRE, *Les organistes parisiens de la fin du XVIIIe siècle: Guillaume Lasceux (1740-1831)*, «Revue de Musicologie», XXXIV/101-102, 1952, pp. 38-45.

ALDO GABRIELLI, *Vocabolario della lingua italiana*, Hoepli, Milano, 2004.

CARL GOLLMICK, *Das heutige Virtuosenwesen*, «Neue Zeitschrift für Musik», 17, 1842, p. 183-184.

*Belgique*, «Le Guide Musical, Revue Hebdomadaire des Nouvelles Musicales de La Belgique et de l'Étranger», II, 6 Marzo 1856, pp. 1-3.

FRIEDRICH JAECKER, *Il dilettante e i professionisti. Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.*, «Musica e realtà», LXXXVIII, 2009, pp. 93-122.

PERCIVAL R. KIRBY, *Horn Chords: An Acoustical Problem*, «The Musical Times», 66, n. 991, 1925, pp. 811-813.

RICHARD KRAMER, *Cadenza contra Text: Mozart in Beethoven's Hands*, «19th-Century Music», XV/2, 1991, pp. 116-131.

JEAN LANGLAIS, *Hommage à Marcel Dupré*, «Courier Musical de France», 35, 1971, pp. 112-119.

DAVID LASOCKI, *Preluding on the Recorder in England in the early 18th Century*, «Recorder & Music», 6/7, 1979, pp. 194-197.

DOROTHEA LINK, *Vienna's private Theatrical and Musical Life, 1783-92, as Reported by Count Karl Zinzendorf*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXII/2, 1997, pp. 205-257

CESARE LUCCHESINI, *Esame della questione: Se i latini avessero veri poeti improvvisatori*, «Giornale Arcadico di Scienze Lettere ed Arti», XL, 1828, pp. 325-379.

FRANÇOIS DE MENIL, *Nos grands organists*, «Musica», 1, n. 4, 1903, pp. 56-58.

LETA E. MILLER, *C. P. E. Bach and Friedrich Ludwig Dülon: composition and improvisation in late 18th-century Germany*, «Early Music», 23/1, 1995, pp. 65-81.

FITZ-JAMES B. DE MIRAMON, *Liszt et la Divine Comédie*, «Revue de Musicologie», XIX/66-67, 1938, pp. 81-93.

SILVIO MIX, *Verso le nuove forme dell'arte musicale*, «L'Impero», n. 178, 19 agosto 1926, p. 3.

FREDERICK NEUMANN, *Ornament and Structure*, «Musical Quarterly», V, 1970, pp. 153-161.

«Prager Neue Zeitung», 39, 1801, p. 473.

ERNEST H. PREVOST, *Inauguration de l'Orgue de Sainte-Clotilde*, «L'Ami de la religion, Journal Ecclésiastique, Politique, Littéraire, Universel», III, 1860, pp. 847-851.

JOHN RINK, *Schenker and Improvisation*, «Journal of Music Theory», XXXVII/1, 1993, pp. 1-54.

GEORGES DE SAINT-FOIX, *Mozart disciple de Bach et de Haendel*, «Bulletin de la Société française de musicologie», II/9, 1921, pp. 162-171.

*St. François d'Assise / Saint François d'Assise: Messiaen, Special Bilingual program Book of the Salzburg Festival*, «Opéra d'aujourd'hui», 4, 1992, p. 12.

CAMILLE SAINT-SAËNS - THEODORE BAKER, *Music in the Church*, «The Musical Quarterly», II/1, 1916, pp. 1-8.

NICOLAS SLONIMSKY, *Charles Ives: America's musical prophet*, «Musical America», LXXIV/4, 1954, pp. 18-19.

ANDREW THOMSON, *César Franck: Mind, Flesh, and Spirit*, «The Musical Times», V/131, 1990, pp. 639-641.

VIERI TOSATTI, *Giacinto Scelsi c'est moi!*, «Il Giornale della Musica», gennaio 1989, p. 1.

ALAN TYSON, *The Text of Beethoven's Op. 61*, «Music & Letters», XLIII/2, 1962, pp. 104-114.

DAVID TRIPPETT, «Après une Lecture de Liszt»: *Virtuosity and Werktreue in the "Dante" Sonata*, «19th-Century Music», XXXII/1, 2008, pp. 52-93.

### **Edizioni musicali**

ISAAC ALBENIZ, *Drei Improvisationen 1903*, München, Henle, 2010.

EUGÈN D'ALBERT, *Concert H-moll in einem Satz für Pianoforte mit Orchester*, op. 2, Berlin, Bote & Bock, [1884].

JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGER, *44 Versetten oder kurze Vorspiele für die Orgel oder FortePiano*, Wien, Johann Cappi, 1808.

CHARLES-VALENTIN ALKAN, *Douze études dans le tons mineurs pour piano*, op. 39, Paris, Simon Richault, n.e. 13171.

CARL PH. E. BACH, *Fantasia in C Major*, Wq 59/6, H284 Leipzig, Breitkopf & Härtel, s.s.e.

GABRIEL BAILLE, *La voix d'une ombre. 5 mélodie pou le piano*, op. 38, Paris, Benoit Ainé, n.d.

MILIJ BALAKIREW, *Symphonie en Ut majeur (Cdur) pour grand Orchestre*, Leipzig, Jul.Heinr. Zimmermann, [1900].

LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Concerto per pianoforte e orchestra in Re maggiore*, op. 61a, Vienna, Bureau d'Arts et d'Industrie, 1808 (B.W. S. 4, n. 29; NGA III, 4).

LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Sinfonia n. 7 in La maggiore*, op. 92, Leipzig, Vienna, Steiner. 1816 (B.W. S. 1, n. 7).

LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Sonata per pianoforte n. 8 in Do minore*, op. 13, Vienna, Eder, 1799 (B.W. S. 16, n. 131; NGA VII, 2).

LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Sonata per pianoforte n. 28 in La maggiore*, op. 101, Vienna, Steiner, 1817 (B.W. S. 16, n. 151).

CARLO BIGNAMI, *N. 12 Capricci per violino solo*, Milano, Lucca, [1811-1840].

SERGEI (SERGE) BORTKIEWICZ, *Konzert B - Dur für Klavier und Orchester*, op. 16, Leipzig, Kistner

& Siegel, 1913.

CHARLES SAMUEL BOVY LYSBERG, *Fantaisie sur des airs suisses*, op. 41, Paris, Henry Lemoine, [1854].

JOHANNES BRAHMS, *Sinfonia n. 1 in Do minore*, op. 68, Berlin, Simrock, 1877 (B.W I, 1).

MARIA TERESA CARREÑO, *Fantaisie. Réminiscences de Norma*, op. 14, Paris, Brandus et Dufour, n. e. 1602.

GEORGES CATOIRE, *Concerto pour piano et orchestre*, op. 21, réduction à 2 pianos, Moscou, Édition Russe de Musique, 1912.

AUGUSTE CHAPUIS, *Harpe éolienne*, Paris, Durand, 1923.

ERNEST CHAUSSON, *Sinfonia in Sib maggiore*, op. 20, Liège, Baudoux & C., 1891.

FREDERIC CHOPIN, *Douze études*, op. 25, Paris, Schlesinger, 1837.

MUZIO CLEMENTI, *Musical Characteristics, or a Collection of Preludes and Cadences for the Harpsichord or Piano Forte Composed in the Style of Haydn, Kozeluch, Mozart, Sterkel, Vanhal and the Author*, op. 19, London, Longman and Broderip, 1787 (cfr. *Versione di Washington*, a cura di Pietro Spada, Roma, Boccacini & Spada, 1984).

MUZIO CLEMENTI, *Préludes et exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*, Leipzig, Peters, s.e. 5474.

CLAUDE DEBUSSY, *L'isle joyeuse*, Paris, Durand, 1904.

CLAUDE DEBUSSY, *Préludes*, II livre, Paris, Durand & C., 1913.

EMANUEL ALOYS FÖRSTER, *50 Präludien für das Piano Forte*, 3 voll., Prague, Marco Berra, 1828.

CESAR FRANCK, *Symphonie en Ré mineur*, Paris, J. Hamelle, 1896.

JACQUES FRANÇOIS GALLAY, *Préludes non mesurés pour le cor*, op. 27, Paris, Leduc, 1948.

JACQUES FRANÇOIS GALLAY, *Douze Grands Caprices pour le Cor faisant suite aux Études et Préludes*, op. 32, Paris, Alexandre Petit, 1835.

OTTO CHRISTOPH HACKH, *Carmen de Bizet - Fantaisie dramatique*, op. 22, New York, Eberhard, 1881

FRANZ JOSEPH HAYDN, *Sinfonia in Mib maggiore*, Hob. 99, Offenbach, André, ca. 1801 (H.W. I/17,1)

HENRI HERZ, *Exercices et préludes*, op. 21, Paris, Richault, ca. 1830 (rist., New York, Garland Publishing Inc., 1993)

SIGFRID KARG-ELERT, *33 Portraits für Harmonium*, op. 101, Leipzig, Peters, ca. 1924.

- ALEKSANDR KREIN, *5 Préludes pour piano*, op. 3, Moscou, Jurgenson, [1910].
- WILHELM KRÜGER, *Rigoletto. Quatuor transcriptions de Concert pour le piano*, op. 61, Paris, Escudier, n.d.
- FRANZ LISZT, *Années de pèlerinage*, op. 10a, b, e, Mainz, Schott, 1855-1883 (L. W. II, 6)
- FRANZ LISZT, *Études d'exécution transcendante*, S 139, Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1852].
- FRANZ LISZT, *Fantasie und Fuge über den Choral "Ad nos, ad salutarem undam"*, S. 259, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1852.
- FRANZ LISZT, *L'idée Fixe*, S. 470 a/1, Vienna, Mechetti, 1846.
- FRANZ LISZT, *Totentanz Paraphrase über "Dies irae" für Pianoforte und Orchester*, in ID., *Musikalische Werke*, I/13, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1915.
- SERGE LYAPUNOV, *Second Concerto pour piano et orchestre*, op. 38, per pianoforte e orchestra, Leipzig, Zimmermann, 1910.
- GIUSEPPE MARTUCCI, *Secondo concerto in Sib minore per pianoforte e orchestra*, op. 66, Leipzig, Fr. Kistner, n.e. 6979
- NIKOLAI KARLOVICH MEDTNER, *Sonata orageuse n. 2*, op. 53, Moscow, Muzgiz, 1960.
- NICOLAS KARLOVICH MEDTNER, *Piano Concerto n. 2*, op. 50, Moscow, Muzgiz, 1963.
- FELIX MENDELSSOHN BARTOLDY, *Sei Sonate per organo*, op. 65, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1845 (M. W. S. XII, n. 84).
- FELIX MENDELSSOHN BARTOLDY, *The Last Rose of Summer*, op. 15, Vienna, Mechetti, 1833 (M.W. S. XI, n. 54).
- FELIX MENDELSSOHN BARTOLDY, *Lieder ohne Worte*, op. 30, Bonn, Simrock, 1835 (M.W. S. XI, n. 76).
- FELIX MENDELSSOHN BARTOLDY, *Sinfonia n. 3 in Do maggiore*, op. 56, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1841 (M.W. S. I, n. 3).
- BERNHARD MOLIQUE, *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre ou de piano*, op. 45, per violoncello e pianoforte, Leipzig, Fr. Kistner, ca. 1850.
- IGNAZ MOSCHELES, *24 Etudes ou leçons de perfectionnement destinées aux élèves avancés*, op. 70, Leipzig, Probst, 1827?
- IGNAZ MOSCHELES, *Fantaisie dramatique pour le piano sur une cavatine chantée par Rubini*, op. 86b, Paris, Schlesinger, s.e. M.S. 1135 (rist., New York, Garland Publishing Inc., 1993).
- WOLFGANG A. MOZART, *Concerto in Sol maggiore per pianoforte e orchestra*, K 453, Spira, Bossler, 1789 (MW XVI, n. 3; NMA V:15/5).

WOLFGANG A. MOZART, *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*, K. 527, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1801 (MW V/18; NMA II:5/17).

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Fantasia in Re minore*, K. 397, Vienna, Bureau d'Art et d'Industrie, 1804 (MW XX, n. 20 ; NMA IX :25).

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Sinfonia in Do maggiore*, K. 425, Offenbach, André, 1783 (MW VIII/3; NMA IV:11/6).

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Sinfonia in Re maggiore*, K. 504, Londra, Gianchettini & Sperati, 1800 (MW VIII/3; NMA IV:11/8).

WOLFGANG A. MOZART, *Sonata in Sol maggiore per pianoforte*, K. 283, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1799 (MW XX, n. 5; NMA IX:25).

WOLFGANG A. MOZART, *Sonata in La minore per pianoforte*, K 310, Parigi, Heina, ca. 1782 (MW XX, n. 8; NMA IX:25).

FRANÇOIS JOSEPH NADERMAN, *Etüden und Präludien für Harfe*, op. 57, Leipzig, Carl Merseburger, 1920.

JOACHIM BRUUN DE NEERGAARD, *Kuintet for Piano, 2 Violiner, Bratsch og Violoncel*, op. 10, Wien, Wald-Eberle A.G., 1910?

HENRYK PACHULSKI, *Fantaisie en trois parties pour piano avec accompagnement d'orchestre ou d'un second piano*, op. 17, Moscov, Jurgenson, 1901?

PAUL (PAVEL) PABST, *Concert Es - dur für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters*, op. 82, Leipzig, Bartholf Senff, [1883].

ISIDOR PHLIPP, *Exercises for the Development of the Higher Pianoforte Technic (Exercices pour la technique classique supérieure du piano)*, Boston, Oliver Ditson Company, 1914.

SERGE PROTOPOPOFF (Sergei Vladimirovich Protopopov), *Sonate n. 2 pour piano solo*, op. 5, Wien, Universal, 1924.

JOACHIM RAFF, *Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters*, op. 185, Leipzig, F.W. Siegel, [1874].

MAURICE RAVEL, *Tzigane*, Paris, Durand & C., 1924.

NIKOLAJ ANDREEVIC RIMSKIJ-KORSAKOV, *Capriccio Espagnol pour grande orchestre*, op. 34, Leipzig, M.P. Belaieff, 1887.

CAMILLE SAINT-SAËNS, *2<sup>e</sup> Concerto pour piano et orchestre*, op. 22, Paris, Durand et Fils, 1891.

CAMILLE SANTS-SAËNS, *3<sup>e</sup> Symphonie en ut mineur*, op. 78, Paris, Durand et Schoenewerk, 1886.

EMIL SAUER, *Vogelstimmen. Concert - Etüde (N<sup>o</sup>. 2)*, Mainz, Schott, n. e. 25616.



FRANZ SCHUBERT, *Sinfonia n. 4 in Do minore*, D. 417, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1884 (S.W. 1 ; NGA 2).

ALEXEY STANCHINSKY, *Cinq préludes*, Moscow, Muzgiz, s.e. 27601.

GINO TAGLIAPIETRA, *Cadenza per il Concerto per pianoforte e orchestra in Do min. n. 3, op. 37, di Ludwig van Beethoven*, Firenze, Mignani, n.d.

CARL MARIA VON WEBER, *Concertino per il corno principale con tutta l'orchestra*, op. 45, Leipzig, Peters, 1818.

JOHANN GOTTLÖB FRIEDRICH WIECK, *Studien*, Leipzig-Berlin, Peters, 1875.