

RITRATTI MUSICALI

PALESTRINA

Ciò che stupisce a tutta primà nel Palestrina è la coesistenza in lui di due ben distinte e opposte attitudini: l'economica e l'artistica.

Riesce in vero difficile immaginare il mistico ed estasiato cantore delle Messe ingolfato negli affari, mercanteggiare pellami o botti di vino, vendere e comprar case, condurre campi e vigneti e nello stesso tempo appartarsi dalla vita e dal mondo per sollevarsi in un clima di nobile e alta solitudine spirituale. E pure è così. Le cure temporali e l'ascesi spirituale si alternano e giustappongono nella persona del Palestrina. E quanto egli era distaccato dagli interessi e dalle passioni terrene quando si levava a sommo delle sue cattedrali polifoniche, altrettanto era attivo e zelante nel tutelare i propri affari mondani. Era orgoglioso di una sua luminosa polifonia, quanto vantava il possesso di un «asinello di pelame color castano».

A giudicare dalla mole ingente dell'opera sua il polifonista sembrerebbe aver goduto di facile vena e di mano corriva. E non fu così. Ebbe sì fervida immaginazione e vigoroso slancio creativo; ma il musico levigava pazientemente l'opera sua per condurla alla suprema finitezza, elevandola a traverso il paziente magistero della forma alla più aerea assunzione spirituale.

Nella dedica del suo primo libro di Mottetti egli asseriva di averlo «composto con continua applicazione, e, per quanto sta in me, levigato con tutta l'arte che posseggo». E in una lettera al duca di Mantova si dichiarava preoccupato di dare «spirito vivo» alle parole.

Spirito vivo alle parole: nobile meta, cui sempre tende la musica palestriniana. Di fronte ad essa bisogna porsi con lo stesso stato d'animo con cui osserviamo un solenne duomo romanico, più che un'ornata cattedrale gotica. La polifonia palestriniana è appunto come un'architettura che si slancia da terra e compone il suo ritmo nello spazio. La spazialità è la prima dote della musica del Palestrina: il suo distacco dalla terra e il suo dilatarsi nello spazio non con l'avventante impeto delle architetture gotiche, ma con la larga e distesa armonia delle moli ro-

maniche. Di qui quel senso di ultraterreno, di un di là dalla vita e dal tempo che deriva dalla polifonia palestriniana, e la sua atmosfera incantata e assorta, la sua rarefazione pur nella densità della massa strutturale.

A tale effetto concorrono anche i succhi gregoriani, che intimamente scorrono e sostanziano tutta la musica del Palestrina.

La ricerca di «dare spirito vivo alle parole» infonde in essa un calore e uno slancio inesaurito, e la colora di umani sensi, che transitano nell'ampia fiamma come voci alla deriva di un mondo sommerso. E queste voci e questi echi si placano e rasserenano nella divina purezza del canto. Perfino gli accorgimenti tecnici, le ricerche foniche, l'uso degli impasti e dei registri vocali, l'alternanza stessa dei passi omofoni e polifoni sono trasfusi da una segreta ansia di canto.

La polifonia palestriniana è paragonabile a una sinfonia vocale, in cui le voci di volta in volta riproducono le note gravi dell'organo, o le calme armonie di un quartetto d'archi, o gli squilli di una tromba, o la dolce cantilena di un flauto pastorale. E' incredibile la varietà degli atteggiamenti e delle forme che assume la polifonia palestriniana, sempre uguale e sempre diversa: uguale nella sua volontà di distacco dal mondo, di fuga verso l'alto: diversa nella sempre nuova accensione degli impulsi e degli stimoli sonori che la potenziano.

Il Palestrina, partito dall'angoloso stile fiammingo, via via scioglie le forme a una serenità raffaellistica d'immagini, liberando il suo canto in spaziose strutture templari.

La sua musica, a volte così meditativa e devota, a volte così commossa e smarrita in luminosi cieli, è tutta intimamente pervasa di melodia, che fluisce, scorre a sommo o s'immerge nel gurgel polifonico: inafferrabile, talora, ma onnipresente circola da per tutto e dà alla musica del Palestrina quella particolare suggestione, che deriva dalla presenza del sensibile nell'ultrasensibile, dell'umano nell'oltremondano, che ci trasporta trépidanti e smarriti alle soglie dell'infinito.

Sul Palestrina, vita e opere, H. Coates (editore Bocca) ha tracciato un bel profilo, che pur nella ingente mole della musica palestriniana e nell'incertezza con cui ci sono pervenuti alcuni dati biografici, pone in chiara luce tutta l'attività dell'uomo e dell'artista. Lo studio è ravvivato da opportune e numerose citazioni di esempi musicali.

Nel «Calendario» dell'appendice è sfuggito al compilatore il nome dello Zarlino, contemporaneo del Palestrina, e che pure andava ricordato in mezzo a tanti altri minori di lui.

BRAHMS

Vita dura e stentata, quella del Brahms, ai suoi inizi. Ancora adolescente, è costretto a suonare il pianoforte nelle chiassose taverne dei marinai, tra balli e sguaiaiti canzoni, in un'atmosfera malsana. Per un pezzo continua a suonare nelle sale da ballo; poi dà lezioni e adatta musiche popolari al pianoforte, componendo di tanto in tanto qualcosa di più intimo solo per sé.

Faticosamente egli si fa strada nel mondo. E quanta ne fece a piedi, di strada, marciando da Göttinga a Düsseldorf per recarsi da Schumann, alla cui porta battè stracco morto dalla fatica e tutto bianco di polvere in una pallida mattinata ottobrino. Ma quello strapazzo fruttò al giovane ventenne, perchè il primo incoraggiamento e il vero battesimo d'arte venne al Brahms proprio dallo Schumann; e i due musicisti poi si legarono di schietta e duratura amicizia.

Il Brahms incomincia allora a dare alle stampe le sue prime musiche e si fa apprezzare nei concerti. Ottiene affermazioni e riconoscimenti, per quanto non sempre aperti e immediati.

A trentadue anni un primo, grande lutto incide un solco profondo nel suo cuore: la morte della madre. Da quel solco germoglia, l'anno dopo, un frutto portentoso: il *Requiem tedesco*, intessuto su versetti biblici liberamente scelti: un grande e alto poema consolatorio, in cui il flutto dell'umano dolore batte e si frange alle rive della divina clemenza e della speranza.

Si può dire che l'esecuzione del *Requiem* nella cattedrale di Brema, affollatissima, e la successiva al Gewandhaus di Lipsia consacravano il Brahms alla gloria. Inizia da allora un periodo di fertile attività artistica, non mai interrotta.

Viene anche più volte a trascorrere le sue vacanze in Italia, per la quale ebbe viva ammirazione.

Chiuse la sua vita operosa, minato da un terribile male, a sessantaquattro anni, e venne sepolto accanto alle tombe gloriose di Beethoven, di Mozart e di Schubert.

Il Brahms era tozzo di persona, tarchiato di membra e di bassa statura: ruvido di modi e non scontroso, ma cordiale. Una barba prolifica dava alla sua faccia un aspetto missionario. Amava e si trastullava volentieri con i bimbi e se li faceva montare in groppa, camminando lui a quattro zampe. Era schietto con tutti e arguto, e particolarmente alla mano con le persone oneste.

Tra Brahms e Wagner non correva buon sangue, per quanto il Brahms fosse più equanime verso il rivale. Wagner asseriva che «Brahms è un compositore, la cui importanza consiste nel non desiderare la ricerca di nessun effetto notevole». Il Brahms, al contrario, apprezzava la *Walchiria* e il *Crepuscolo degli Dei*. Del *Tristano* soleva dire: «Se lo guardo al mattino, rimango di malumore per tutta la giornata».

Anche il Nietzsche si esprime sfavorevolmente sul Brahms, dicendo che «Brahms non è mai così commovente, come quando egli canta la propria impotenza». Il vero è che il Brahms fu un poderoso costruttore di forme, un tecnico infaticato, che impresse alle sue musiche una rigorosa logica strutturale. Egli non lasciava una idea senza averla prima misurata, squadrata e disposta in una esatta cornice e proporzione. Lavorava, insomma, più di mente che di cuore; e l'indiscutibile elevazione della sua musica è più di natura intellettuale che affettiva. Non già che gli manchi l'ispirazione; ma il Brahms aspirava sempre a un'astratta bellezza formale, a un'armonia che non trovava la sua pace, se non nelle spaziose dimensioni architettoniche della forma. Egli tendeva di continuo a superare la commossa onda del sentimento, trasfigurandolo in un'alta e profundissima calma spirituale.

Un bel libro sul Brahms di J. Lawrence Erb è apparso di recente nella Collezione musicale dell'editore Bocca.

MUSICHE

Una bella immagine musicale di Brahms (quella vera) va naturalmente ricercata nelle sue o-

pere, e specialmente in quelle sinfoniche. Il talento musicale del Brahms, anche quando si volge propriamente all'orchestra, è essenzialmente sinfonico, quantunque la sua orchestrazione sia spesso scolorita e spenta. Tuttavia le idee musicali vi hanno un efficace e appropriato risalto.

Tra le sinfonie vorrei additare la terza, da poco finemente incisa dalla «Cetra» con il concorso dell'orchestra del Maggio musicale fiorentino, sotto l'intelligente e sensibile direzione del maestro Gui.

Ci sono, in questa sinfonia, slanci, abbandoni, impeti e soste che la rendono intimamente vivida e varia. Solitarie oasi di canto si aprono a quando a quando e spandono sulla commossa onda sinfonica una morbida luce. Senti dovunque l'appassionata anima romantica del Brahms, sempre ansiosa di sfogo e di elevazione.

Una viva istantanea del musico la si ottiene anche girando il Quartetto op. 51 N. 2 in «la minore», eseguito dignitosamente e senza falsi indugi sentimentali dal quartetto Belardinelli della Camerata romana e accuratamente inciso dalla «Voce del padrone». Per uno strano errore di etichetta i dischi vanno eseguiti in quest'ordine: 334, 336, 335, 337.

In questo quartetto, tra vaghe colorature schubertiane, traspira pure l'anima del Brahms, ondeggianti tra un inquieto romanticismo e il desiderio di chiarificare il sentimento attraverso il dominato equilibrio della forma.

Citerò finalmente con onore la Fondazione Bravi, la quale cura mecenatescamente una magnifica edizione dei «Classici musicali italiani». E pubblica per la prima volta il Libro dei «Ricercari, Mottetti, Canzoni» (1523) di Marcantonio Cavazzoni, unitamente ai «Ricercari e Ricerche» organistiche di Jacopo Fogliano, Julio Segni e altri anonimi, scoperte dal compianto Cesari in un manoscritto, esistente nell'archivio parrocchiale di Castell'Arquato (Piacenza).

L'edizione è curata con il consueto amore e perizia dal Benvenuti, troppo presto rapito agli studi musicali.

Le musiche strumentali da tasto di Marcantonio Cavazzoni, contenute nel suo primo libro di *Ricercari, Mottetti, Canzoni*, riecheggiano il ricercare liutistico (coltivato dallo Spiancino, dal Joanambrosio, dal Dalza) e preludiano alla trascrizione dei mottetti vocali.

Noti, nelle composizioni di Marc'Antonio, un casto e ingenuo sentimento armonico, che circonda il cadenzare mèlico di un verecondo lume. Particolarmente felice l'«intabulatura» della canzone francese «*Plus de regres*». Sorprende invece l'assoluta libertà contrappuntistica, in spreigio alle regole canoniche. Ma le sue audacie non ebbero seguito, e sulla fine del decimosesto secolo le musiche di Marc'Antonio erano già cadute nel più profondo oblio.

Il ricercare organistico è coltivato invece da Jacobo Fogliano, da Julio Segni e da Girolamo Cavazzoni, figlio di Marcantonio.

I ricercari del Fogliano sono concepiti nello spirito della scuola veneziana e dimostrano una piacente scioltezza armonica e una dolce e serena melodiosità.

Gli echi delle polifonie veneziane risuonano anche nel ricercare del Segni, unica composizione organistica che di lui si conosca, ma avvolta in un'intima e penetrante espressione.

Altra preziosa edizione dei «Classici musicali» è il *Gioàz* di Benedetto Marcello, ritrascritto per la prima volta sugli autografi inediti, esistenti alla Marciana di Venezia, sempre dal Benvenuti.

Il testo è dato dalle «Sacre tragedie» di Apostolo Zeno, che non ha le blandizie vocali del Metastasio e modula le sue strofette con acerba asprezza, ma con anche più forza. Così nel suo *Gioàz*, senza essere un capolavoro, senti qua e là una efficacia discorsiva e una stringatezza di situazioni, che non spiace. Non ha fantasia poetica, lo Zeno, ma è un lavoratore attento e scrupoloso, senza impeti e senza entusiasmo. Il suo maggior impegno è concentrato nelle ariette sentenziose, sigillate tutte in una studiosa comparsazione.

Benedetto Marcello ha scritto per il libretto dello Zeno una buona musica, in molti punti eccellente, dignitosa sempre. Il recitativo si piega in accenti plastici e ben ritrae e quasi scolpisce, nella sua nervosa concisione, i caratteri. Spiccano due figure muliebri: Atalia, genio del male, e Giosabèt, spirito del bene. Anche per il torvo e subdolo personaggio di Matàn il Marcello trova accenti efficaci. Nobile il declamato dei sacerdoti Gioiada, e specialmente di Azaria.

Gioàz, il fanciullo protagonista, rivela il suo animo ingenuo e sereno in due belle arie: una