



TdF

TEATRO
della
FORTUNA
FANO

Comune di Fano
Assessorato alla Cultura

Presidenza
del Consiglio dei Ministri
Dipartimento dello Spettacolo

Regione Marche
Assessorato alla Cultura

con il contributo di



Fondazione
Cassa di Risparmio
di Fano

sostengono il Festival



G.G. Montanari & Co.



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA, ARTIGIANATO
E AGRICOLTURA
PESARO E URBINO



ASSINDUSTRIA PESARO URBINO

iK **dago** elettronica

Alberto Zedda
Musicologia militante



1998 prima edizione
Fano Teatro della Fortuna

Alberto Zedda
Musicologia militante

De *Gli amori d'Apollo e di Dafne* di Francesco Cavalli, il grande protagonista, con Claudio Monteverdi, dell'affermazione e diffusione dell'opera in musica, ci è pervenuta una sola fonte musicale: una partitura manoscritta, non autografa, conservata alla Biblioteca Marciana di Venezia.

Il confronto del manoscritto originale con la partitura approntata da Federico Agostinelli per l'esecuzione fanese - che impiega, oltre ai consueti Archi, due Flauti dolci, due Cornetti, un Fagotto e un quartetto di Tromboni - rivela cospicue differenze, la maggior parte delle quali riguardano la parte strumentale. Il codice marciano presenta un'accurata stesura del canto e del basso che determina la definizione armonica del suo accompagnamento, ma per quanto riguarda altri interventi strumentali si limita a pochi e scarni frammenti: qualche "Sinfonia", che introduce e conclude una sorta di pezzo chiuso; alcuni brevi "Ritornelli", intercalati fra le strofe che compongono le arie di tal forma. Queste linee strumentali, inoltre, non recano alcuna indicazione circa lo strumento che dovrebbe eseguirle, così come manca ogni genere di prescrizione interpretativa dinamica (p, f, Cresc., Dim., etc.), agogica (Adagio, Allegro, Mosso, etc.), d'articolazione (legature, staccati, etc.).

Un tal tipo di manoscritto, chiaramente la sintesi di un discorso forzatamente più ampio, pretende l'intervento di un concertatore che si faccia carico, secondo disponibilità e circostanze, di dar veste sonora agli avari segni, cogliendone gli impliciti suggerimenti. Questa scrittura musicale, per tanti versi simile a quella della musica aleatoria dei compositori d'avanguardia del nostro secolo, demanda ai suoi interpreti un compito di grande responsabilità, ma anche di grande soddisfazione, imponendogli interventi di tipo immaginativo e creativo che presuppongono la conoscenza e il dominio di un linguaggio tali da garantire che questi interventi restino nell'ambito delle intenzioni del compositore, senza tradirne e snaturarne il senso.

In questa partitura modernamente ridisegnata per servire di base a esecuzioni che difficilmente possono recuperare la prassi improvvisatoria ed estemporanea che caratterizzava quelle antiche, non solo le adespote parti strumentali del manoscritto vengono attribuite a determinati strumenti, ma compaiono altre linee strumentali, composte ex novo, che intervengono in taluni passi a sostenere il canto e a dialogare con esso. Questo comportamento, a torto giudicato arbitrario da chi non ha colto la natura aleatoria della scrittura strumentale del protobarocco, va valutato alla luce degli specifici problemi posti da ogni singolo manoscritto.

Nei primi decenni del Seicento non era consuetudine del compositore precisare in maniera chiara e definitiva taluni aspetti, ritenuti secondari e complementari, che riguardavano la traduzione esecutiva della loro opera.

Quasi tutti i manoscritti pervenutici di quel periodo presentano veste analoga e prospettano problematiche affini, riassumibili principalmente nella denunciata assenza di indicazioni interpretative e nella sommarietà delle attribuzioni strumentali.

Gli strumenti in uso erano più o meno il corrispettivo di quelli odierni, da cui li divide un tragitto evolutivo fisiologico che ne ha migliorato la tecnica, l'intonazione, l'estensione e il diagramma dei coloriti dinamici. Alcuni di essi sono stati progressivamente abbandonati per corrispondere alla richiesta di intonazioni più precise e di una maggior estensione della gamma sonora (è il caso di strumenti a fiato quali i Cornetti, i Flauti dolci, etc.); altri subirono modifiche che li portarono ad assumere le attuali forme e talora un diverso nome (Flauti traversi, strumenti ad arco, Oboi, Trombe etc.). Il loro impiego, singolo o collettivo, variava anche sostanzialmente: quando la commissione di Principi e Cardinali poneva a disposizione del compositore larghezza di mezzi pretendendo sfarzo, le compagnie orchestrali assumevano dimensioni considerevoli, come provano la partitura stampata dell'*Orfeo* monteverdiano che riflette l'esecuzione mantovana promossa dai Gonzaga o i resoconti dell'attività della Cappella Marciana in Venezia. Nei teatri pubblici, gestiti con criteri economici impresariali, ci si contentava di due Violini, due Viole, un Violone e qualche fondamentale strumento di continuo (clavicembalo, organo portativo, arciliuto, teorbo, chitarrone, etc.).

Da una prassi così clamorosamente articolata deriva, anche per l'esecutore moderno, una grande libertà di scelta, che trova il limite invalicabile nei confini tracciati dalla conoscenza profonda del linguaggio musicale secentesco, del suo stile, delle filosofia, simbologia, ideologia che pervadono l'estetica del barocco.

Per quanto riguarda il sostegno strumentale al canto, domande del tipo: solo strumenti di continuo o compagni articolati? con strumenti antichi o anche moderni? con gruppi specialistici o anche con interpreti eclettici? risulterebbero malposte, improprie. La domanda corretta dovrebbe riguardare la caratura culturale e tecnica del concertatore e dell'esecutore, la specifica esperienza nella prassi esecutiva del tempo, la competenza riguardo i dati tecnici e musicali dello strumento antico che si vuol sostituito, la buona conoscenza del suo timbro, della sua emissione, del colore e intensità del suo suono. Non dunque "quali" e "quanti" strumenti, ma "quali" esecutori e "quali" interpreti, "come" preparati ad affrontare questo repertorio.

La scelta di strumenti originali è condivisibile quando sia dettata dalla convinzione del loro valore espressivo e timbrico, non per garantire un'autenticità che trova altrove la ragion d'essere. La scelta di strumenti moderni è legittima quando è in grado di rispettare i canoni stilistici e interpretativi che la prassi dell'epoca comporta, non quando li stravolge fino a configurarsi come un'orchestra settecentesca o, peggio, ottocentesca.

Un discorso analogo vale per la vocalità. In questo repertorio il canto è protagonista assoluto: la cornice strumentale non può che essergli ancella, sicché la parola del testo sia percepibile in ogni momento e in ogni sfumatura. Il compositore, tanto labile e aperto nel fissare i contorni strumentali, è puntualissimo nel precisare gli andamenti del canto e il suo ambito armonico, i veri cardini della composizione vocale secentesca. Limitare la scelta degli interpreti a vocette anemiche e fisse, incapaci di trarre dalla parola le luci e le ombre che la illuminano e la fanno vivere, è sbagliato, come è sbagliato affidare ruoli che dall'espressione della parola traggono sug-

gestione e drammaticità a chi non sia in grado di dominare la prosodia della lingua italiana, di restituire sino in fondo la forza evocativa dei suoi simboli.

Da evitare, poi, la scelta del soprano o contralto artificiale, oggi impropriamente definito contertenore, per ricoprire ruoli concepiti per un castrato. La voce del castrato era naturale, ottenuta con emissioni di petto, anche se artificialmente alterate, non voce artificiale prodotta con la tecnica del falsetto: una voce maschile, anche se resa atipica e più duttile dalla orchietomia, capace di una consistenza timbrica, di uno spessore sonoro che il contertenore artificiale non può conseguire, specie nel registro medio-grave. La scelta del contertenore comporta un equilibrio sonoro riduttivo che tende ad escludere voci importanti e ricche, le sole in grado, quando stilisticamente educate e appropriate, di liberare appieno la dirompente forza espressiva del canto.

Nella revisione di Agostinelli, qui presentata pressoché senza tagli, i ruoli vocali rispettano l'impianto originario. Taluni, come spesso in questo repertorio, non sono uniformi dall'inizio alla fine: gli stessi personaggi hanno in alcune scene parti di tessitura molto bassa, che porterebbero a scegliere un certo tipo di cantante; in altre arie e recitativi, talora notati in chiavi diverse, passi sensibilmente più acuti.

Secondo una prassi diffusa nel Seicento, sono stati operati alcuni trasporti di tonalità per ovviare a queste incongruenze, abbassando di un tono la Scena Seconda del secondo atto - recitativo di Alfonso - e il monologo di Apollo nella Scena Terza dell'atto terzo, per rendere più agevole l'esecuzione e favorire la resa espressiva.

Tornando agli interventi pretesi dall'essenziale sinteticità del manoscritto, essi dovrebbero ricalcare quelli presumibilmente effettuati dagli strumentisti dell'epoca, che certo non potevano limitarsi a intervenire soltanto dove testimoniato dalle scarse tracce della partitura tramandata; interventi che la logica di una prassi esecutiva largamente basata sull'improvvisazione estemporanea e i documenti sopravvissuti consigliano sobri e di carattere contrappuntistico-imitativo. Gli esecutori potevano improvvisarli dialogando col canto o leggerli su particelle appuntate durante le prove, di concerto col maestro al cembalo e col violoncello, il violone o la viola da

gamba che a turno sostenevano la linea ininterrotta del basso mentre gli strumenti classici del continuo - cembalo, organo, arpa, liuto, etc. - completavano il tessuto armonico e fiorivano passaggi.

Gli integralisti che escludono l'impiego di strumenti melodici al di fuori dei rari casi esemplificati nei manoscritti sono ormai una retroguardia ristretta. Oggi, la controversia fra specialisti riguarda per lo più l'ampiezza, il numero, la natura specifica di tali interventi, non l'opportunità di compierli, e preferisce spostarsi sul terreno della prassi: scelte riguardanti gli interpreti, esecutori e cantanti; problemi drammaturgici del testo: espansioni, spostamenti, prestiti da altre composizioni dello stesso autore e dello stesso genere; aggiunte o ripetizioni di Ritornelli e Sinfonie; tagli e trasposizioni di tonalità; elezione di una data versione, quando esistano più lezioni sopravvissute, riflesso di interventi successivi o di riprese in mutate circostanze.

Come sempre avviene quando ci si muove sul terreno minato dell'aleatorietà e del gusto, si impongono questioni di misura, di civiltà, di spirito filologico temperato dal buon senso della militanza appassionata, di conoscenza storiografica, ricorrendo a una confrontazione di arti e movimenti estetici che allarghino la visione e il giudizio. Non la pretesa di migliorare e abbellire le opere che riscopre deve muovere la mano del curatore, ma uno spirito di servizio che si ponga il problema di tradurle e presentarle rispettosamente in modo appropriato a favorire la riscoperta della loro grandezza ad ascoltatori che le rileggono in situazioni ambientali tanto diverse, condizionati da esperienze che hanno trasformato e riempito di nuovi significati il messaggio originario.

A volte certe posizioni che appaiono distanti dalla lettera del manoscritto, come talune ideologicamente assunte a riferimento dai musicologi che orientano i comportamenti e le scelte del Festival barocco di Fano, sono quelle che meglio rispettano lo spirito del testo, le più fedeli all'assunto di partenza, le più vicine al mistero della creazione.

Alberto Zedda

Alberto Zedda
Militant musicology

For “Gli amori d’Apollo e di Dafne” (*The loves of Apollo and Daphne*) by Francesco Cavalli - the great protagonist, with Claudio Monteverdi, of the successful advancement of ‘opera in musica’ - only one musical source survives : a non-autographic manuscript score, conserved in the Biblioteca Marciana in Venice.

A comparison of the original manuscript with the score prepared by Federico Agostinelli for the performance in Fano - which includes, besides the usual strings, two recorders, two oboes, a bassoon and a trombone quartet - brings to light considerable differences, most of which concern the instrumental part. The Marciano Codex presents a detailed drafting of both canto and basso which determines the harmonic definition of its accompaniment. As regards the intervention of other instruments, however, it contains only a few meagre fragments: the occasional “Sinfonia”, which introduces and concludes a sort of closed piece; a few brief “Ritornelli”, inserted between the stanzas which compose the arias in this form. These instrumental parts, moreover, give no indication of the instrument they are intended for, and likewise totally lack instructions for dynamic interpretation (p, f, Cresc, Dim, etc.), agogic interpretation (Adagio, Allegro, Mosso, etc.), and articulation (legato, staccato, etc.).

A manuscript of this kind, which is obviously the mere abstract of a necessarily more complex whole, requires the intervention of a conductor (*concertatore*) who (according to circumstances and the means available) can interpret its hidden meaning and take on the challenge of transforming the reluctant symbols on the score into music. This style of writing, in many ways similar to that used by avant-garde composers of aleatory music during this century, leaves a formidable but at the same time highly rewarding task to those who interpret it, demanding that they apply their imagina-

tion and creativity: - responsibly, however, for to intervene in this manner requires such knowledge and mastery of the style as to ensure that the composer's intentions are respected, and to prevent any betrayal or distortion of the meaning.

The score has been newly revised to serve as a basis for performances which however are unlikely to recapture the improvisation and extemporaneity which characterized the original interpretations. In it the unassigned instrument parts in the manuscript have been attributed to specific instruments, while other parts have been composed ad hoc and inserted in certain passages to support the canto and 'converse' with it. This choice, wrongly considered arbitrary by those who have failed to grasp the aleatory nature of instrumental composition typical of the early Baroque, should be judged in the light of the specific problems posed by each individual manuscript.

In the first decades of the 17th Century it was not customary for the composer to provide clear and definitive guidance about certain aspects, considered secondary and complementary, relating to the interpretation of their work for performance.

Practically all surviving manuscripts from that period are in similar condition and present similar problems, mainly concerning the aforesaid lack of instructions for interpretation and imprecise attribution of parts to instruments.

The instruments corresponded more or less to those in use today, though the latter are the result of an evolutionary process which has improved their technical capabilities, pitch, range and dynamic colour. Some instruments were gradually abandoned to meet the need for more accurate pitch and a greater sound range (this happened to wind instruments such as the cornett, the recorder, etc.); others developed through successive modifications into their present form, sometimes changing their names (transverse flutes, stringed instruments, oboes, trumpets, etc.). Their use, individually or together, also varied widely: when composers received commissions from Princes and Cardinals providing them with ample means to produce spectacular events, orchestra sizes swelled considerably, as is proved by the printed score for Monteverdi's *Orfeo*, reflecting the Mantua performance commissioned by the Gonzagas, or the records of the activities of the Cappella Marciana in Venice. In public theatres, on the other hand, business criteria were applied, and they made do

with two violins, two violas, a violone and some basic basso continuo instrument (harpsichord, portative organ, archlute, theorbo, chitarrone, etc.).

This wide variation in practice leaves the modern performer great freedom of choice, whose only restraints are those imposed by a profound knowledge of the language and style of 17th Century music, and of the philosophy, symbology, and ideology which pervade baroque aesthetics.

With regard to the instrumental accompaniment to the song, questions such as: only continuo instruments or mixed combinations?, only period instruments, or also modern ones?; specialist or also non-specialist musicians? - would be inappropriate and beside the point. The correct question should concern the cultural and technical expertise of conductor and musician, their specific experience in the performance style of that period, their competence regarding the technical and musical characteristics of the period instrument that is to be substituted, their familiarity with its tone, its emission, the colour and intensity of its sound. Not therefore *which* and *how many* instruments, but which players and which performers, *how far* they are competent to tackle this repertoire.

The use of period instruments is justifiable when dictated by the conviction that they will provide the necessary tone-colour and expressivity - not to lend authenticity, which can find its justification elsewhere. The use of modern instruments is legitimate provided it is possible to respect the conventions of style and interpretation characteristic of that period, but not when it distorts them to the point that one ends up with an 18th century or, worse still, 19th century orchestra.

A similar argument holds true for the vocal style. In this repertoire, song is the leading protagonist, and the instrumental accompaniment can only wait upon it, ensuring that every slightest nuance of the words can be discerned at all times. The composer, so vague and open with regard to the instrumental surround, is extremely specific about the progressions of the song and its harmonic compass, which are the true focal points of 17th century vocal composition. It is wrong to restrict the choice of performers to unvarying, lifeless and vibratoless voices, unable to bring out the lights and shades which illumine the words and give them life; just as it is wrong to assign

parts whose charm and dramatic power depend on the expression of the words to performers whose command of Italian prosody is insufficient to express fully the evocative power of its symbols.

Furthermore, parts written for a castrato should not be assigned to an artificial male soprano or contralto (now incorrectly termed countertenor). The castrato voice was natural, projected from the chest, and although artificially altered it was not artificially produced with the method used by falsettos: a male voice which, though rendered atypical and more flexible by orchectomy, possessed a consistency of timbre and a resonance which the artificial countertenor cannot achieve, especially in the mid-low register. The inclusion of a countertenor leads to a restricted balance of sound which tends to exclude rich and substantial voices - which, when stylistically trained and appropriate, are alone capable of liberating fully the explosive expressive power of song. In Agostinelli's revised version, presented here without cuts, the voice parts adhere to the original structure. As is often the case in this repertoire, some do not remain uniform from beginning to end: in some scenes certain characters have parts with a very low texture, which would normally be assigned to a particular type of singer, while in other scenes they have significantly higher parts, arias and recitatives, sometimes written in different keys.

Following a practice which was widespread during the 17th Century, the pitch has occasionally been transposed to overcome these inconsistencies, lowering by one tone the second scene in Act II (Alfesibeo's recitative) and Apollo's monologue in the third scene in Act III, to make them easier to perform and enhance their expressive power.

Returning to the interventions rendered necessary by the summary nature of the manuscript, they should be similar to those presumably effected by the musicians of the day, who certainly must have intervened more often than the scarce traces of this in the manuscript might lead one to suppose. Considering the fact that performances were based largely on extempore improvisation, and the surviving documentary evidence, such interventions should be sober and imitative-contrapuntal in nature. The musicians could either improvise them by 'conversing' with the song or read

them from parts noted down during rehearsals, in concert with the maestro al cembalo, and with the cello, the violone or the viola da gamba supporting in turn the uninterrupted flow of the basso, while the classic continuo instruments - cembalo, organ, harp, lute, etc. - completed the harmonic texture and embellished passages. The rigorous fundamentalists who exclude the use of melodic instruments outside the rare cases exemplified in the manuscripts have now dwindled to a shrunken rear-guard. Today the specialist debate regards mainly the extent, number and specific character of such interventions, not whether they are justified in principle, and tends to focus on more practical issues: decisions relating to the performers, players and singers; problems regarding the integrity of the text, such as expunctions, repositioned parts, loans from other compositions by the same author or of the same type; the addition or repetition of Ritornelli and Sinfonie; cuts and transposition; the selection of a given version when several readings, reflecting subsequent changes or performances in different circumstances, have survived.

As always when crossing the minefield of randomness and taste, what is required is a sense of proportion, a philological spirit tempered by the common sense of the passionate militant, historiographic competence, and recourse to interdisciplinary study and comparison of arts and aesthetic movements which broaden one's perspective and one's insight. Musicologists should be moved not by the presumption to improve or embellish the works which they rediscover, but rather by a spirit of service: their aim should be to elucidate and present such works respectfully, so assisting the public to re-discover their greatness, bearing in mind that the listener approaches them in an entirely changed environment, conditioned by experiences which have transformed the original message and charged it with new meanings.

At times, positions which appear far removed from the letter of the manuscript, such as some of those ideologically adopted as a reference by the musicologists guiding the conduct and choices of the Fano Baroque Festival, prove to be those which best reflect the spirit of the text, most faithful to its original intention, closest to the mystery of its creation.

Alberto Zedda