

A16

Simona Cavuoto

Retorica musicale

Voci a confronto

Presentazione di
Luigi Abbate





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Giacchino Onorati editore S. r. l. — unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2502-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: agosto 2020

Indice

- 7 *Prefazione*
di Luigi Abbate

Exordium

- 19 *Premessa*

Narratio

- 23 *Riflessioni sulla funzione dell'interprete e dell'ascoltatore*
29 *Abruptio*
31 *Segno e significato: un gioco di specchi?*

Propositio

- 35 *Prassi esecutiva storicamente informata*
37 *Organologia*
43 *Imitazione dinamica vocale e stile affettuoso*
47 *Il tremolo e vibrato*
51 *Arcate e legature*
55 *Respiro*
57 *Accordatura*

Confirmatio

- 63 *Un percorso filosofico–teologico. Da Martin Lutero
verso il concetto di musica poetica*

- 71 *Musica poetica: gli antefatti teorici*
75 *Joachim Burmeister e i padri della retorica in musica. Quintilliano e Aristotele*

Confutatio

- 81 *Il musicus practicus del sec. XXI alla ricerca dell'autenticità*
85 *Retorica musicale e performance: voci a confronto*
95 *Sequitur emendatio, pars studiorum longe utilissima*

Conclusio

- 103 *Complicità e plurivocità*

113 *Allegato I*
127 *Allegato II*
131 *Allegato III*
141 *Allegato IV*

151 *Bibliografia*
151 *Ringraziamenti*

Prefazione

LUIGI ABBATE

Proviamo a immaginare una specie di operazione matematica, per esempio una moltiplicazione: traduzione per tradizione uguale tradimento. Interpretando liberamente il criterio in base al quale mutando l'ordine dei fattori il prodotto non cambia, potremmo anche modificare la sequenza dei tre termini. L'operazione è sempre valida. Proviamo ora ad associarla a un pensiero, magari sostituendo il termine traduzione con interpretazione: l'interpretazione di un brano musicale, qualunque ne sia la fonte di provenienza — testo scritto per esteso o cifrato, intavolatura, abbozzo o prima versione, base per improvvisazione, reperto di tradizione orale o altro ancora — può essere la manifestazione di un “tradimento”. Naturalmente, se si sta al gioco, parliamo di un “bel tradimento”, capace di produrre anche il capolavoro. Sì, perché la moltiplicazione di cui sopra, prima ancora che nell'accezione esecutiva — come si dice con un pessimo anglismo, “performativa” —, si applica alla pratica “ri-creativa” del comporre. Specie quando si prende spunto da un oggetto preesistente, dichiaratamente (solo per fare qualche facile esempio: motivo, melodia o basso, tema per variazioni, *standard* jazzistico, materiale preregistrato) o non dichiaratamente. Vi sono poi interi brani musicali che possono trasformarsi in autentici pre-testi; pagine, capolavori talmente solidi da essere in grado di sopportare “l'onta di un tradimento”.

Un “sublime tradimento”

Facciamo un esempio, e non certo a caso. Accostarsi alla conoscenza della *Ciaccona* di Johann Sebastian Bach nei suoi vari livelli interpretativi (ascolto,

lettura visivo–interiore, studio analitico, studio e pratica esecutiva, trascrizione o elaborazione) significa, forse più che per altri capolavori della musica strumentale, disporsi a spaziare attraverso territori linguistico–espressivi ben differenziati semanticamente, stilisticamente, esteticamente. La complessità che si manifesta dall’incrocio di segni e simboli (non solo grafici) che abitano questa memorabile partitura con il tradursi di questi stessi segni e simboli in epifania sonora è intrinseca ed estrinseca ad un tempo. In altre parole, tentando di sintetizzare il concetto in ambito squisitamente compositivo, la notazione scritta è argomento di analisi e interpretazione significativo in sé, nella sua completezza, ma al tempo stesso è anche veicolo di proiezioni ermeneutiche le più ricche e sin distanti fra loro. Certo è possibile — meglio, non è impossibile — avvicinarsi alla *Ciaccona* bachiana senza, per così dire, pensarci troppo, ossia affrontare il suo ascolto, uno dei suoi ascolti possibili, con lo spirito mondato da condizionamenti strettamente inerenti la musica, o relativi agli effetti/ affetti che la musica produce: in una parola, gli aspetti di tipo ricettivo. Possibile, non impossibile, qualcuno direbbe persino auspicabile, dichiarandosi, questo qualcuno, con perentorietà e magari una certa supponenza, del tutto libero da inutili complicazioni critico–estetiche, da pericolose derive epistemologiche, da superflue contestualizzazioni biografiche, storiche, sociali. I meccanismi che inevitabilmente scattano nell’acostarsi alla prassi della *HIP* (l’acronimo in lingua inglese sta per *Historically Informed Performance*, esecuzione storicamente informata) possono talvolta comportare inconvenienti, primo fra tutti un certo algido distacco che per amore del testo trascura la possibilità di un *Pathos*, di un’esperienza da condividere anche con chi ascolta. Atteggiamento, l’algido distacco, che appartiene più a un tempo passato che a oggi, più alla prima stagione, al pionierismo di questa nuova “pratica”. Atteggiamento a volte persino ostentato, a mo’ di provocazione (e, se ve n’è stato, tale intento ha avuto il suo pieno successo: chi c’era ricorda la reazione di pubblico e critica a certe proposte discografiche, vivaldiane o haendeliane, per esempio di un Harnoncourt dei passati anni Settanta). La storia dell’interpretazione e l’esperienza dell’ascolto, a sua volta maturato nel segno dello “storicamente informato”, a giudicare dagli sviluppi della prassi esecutiva più aggiornata hanno dato ragione anche a quella *vis polemica*, legittimando in un certo senso persino la prima fase più radicale, necessariamente avanguardistica delle scelte esecutive. D’altro canto va riconosciuto che la parola avanguardia non poteva e non può più essere considerata come prerogativa della

Neue Musik, e qui il riferimento specifico è alla cosiddetta *Avant-garde*, termine di provenienza francese che in musica identifica puntualmente quella sorta di *enclave* della composizione che nei suoi anni d'oro (dai primi Cinquanta alla seconda metà dei citati Settanta del secolo scorso) aveva il suo *hub* nella cittadina tedesca di Darmstadt durante i celebri *Ferienkurse*, i corsi estivi frequentati da un'armata di più o meno giovani capitani coraggiosi, precettori e apprendisti ad un tempo, alcuni di loro al momento ortodossi, di lì a poco eretici, che portavano i nomi di Boulez, Stockhausen, Nono, Pousseur, Maderna, Berio, Ligeti, Donatoni. Giovani combattenti, chi di fioretto chi di bombarda, che avevano raccolto le armi appartenute a un precedente guerriero, Anton Webern, armi abbandonate sul terreno della battaglia dopo la sua tragica, violenta scomparsa il 15 settembre del 1945. Alcuni di loro raccolsero, forse senza neppure saperlo, anche le armi d'un Béla Bartók, che pochi giorni dopo Webern sarebbe morto solo e lontano dall'Europa. Armi abbandonate su un terreno ancora devastato dalle atrocità di una guerra che aveva trasformato il mondo, la guerra che avrebbe fatto dire a uno dei *maitres à penser* di quell'avanguardia, il filosofo Theodor Wiesengrund Adorno, che “dopo Auschwitz scrivere poesia è un atto di barbarie” (nonostante lui stesso praticasse la composizione di *Lieder* su testi poetici romantici: evviva le umane contraddizioni!). Dunque, se da una parte si predicava il verbo del grado zero dell'espressione musicale, dell'apoteosi del determinismo compositivo, della *Zwölftönepolizei*, la “polizia dodecafonica” denunciata con un'espressione colorita da Franco Evangelisti, autore destinato al silenzio compositivo e già allora dissenziente rispetto a quel consorzio di spiriti schierati, altrove (si parla di luoghi metaforici, che tuttavia a volte potevano coincidere, e non casualmente, con luoghi geografici) s'incominciano a piantare le radici di una nuova impostazione del far musica di repertorio, un'impostazione che rifiutava a priori l'idea di passatismo — o, per coerenza d'argomento, retroguardia —, ma che trova in questa opposizione, concreta in quanto legata alla fattualità dell'esecuzione musicale, un correlato oggettivo nella medesima opposizione, questa volta squisitamente ideologica, a ogni forma di richiamo ai cascami del passato, propria dei compositori postweberniani. L'associazione Nuova-Musica/prassi-esecutive-aggiornate, seppure non perfettamente sincronizzata, non appaia peregrina. Al contrario, una particolare forma di acribia che costeggia, e a volte occupa con veemenza il terreno dello “strumentalismo utopico” (argomento ben puntualizzato nel 1972 dal semiologo belga Nicholas

Ruwet in un saggio dal titolo *Contraddizioni del linguaggio seriale*¹⁾, si ritrova tale e quale in una certa attitudine dell'esecutore di musica antica a governare il (suo personale) rapporto artistico con il repertorio e, più in generale, con il passato, musicale e non solo.

Le radici del "tradimento"

Se fin dai tempi antichi le discipline del *Trivium* (grammatica, retorica, dialettica) erano peculiari di abilità espositive dell'esecutore/interprete soprattutto verbale, dell'artista della parola, è pur vero che l'autore, il compositore, ha di preferenza agito sempre nel dominio del *Quadrivium*, termine che raccoglie le arti governate, o, se si preferisce, suggerite dai numeri (aritmetica, geometria, astronomia, oltre alla musica). In altre parole, la composizione, intesa sia come processo che come risultato, faceva un tempo e continua a fare ora riferimento ad un universo costruttivo che non può prescindere dalla logica interna al suo stesso esistere, una logica che vive e vivifica nell'astrazione, ma al tempo stesso una logica che proprio per questo motivo si rende naturalmente disponibile ad attivare procedimenti di tipo dialettico e retorico, come per esempio la chiosa, o l'affabulazione. Il testo (musicale), letto all'interno di quest'ambito di riflessione, può essere molte cose: il testimone silenzioso del processo ricreativo, oppure il simulacro, persino il feticcio d'un tutto che esiste indipendentemente dall'esistenza stessa del segno fissato su un supporto, cartaceo o d'altro genere, reale o virtuale. In ultima analisi, giocando sulle assonanze, potremmo definire il testo un pretesto per agire interpretativamente, per operare su quei procedimenti "triviali", ora all'interno o sul discrimine di una tradizione riconosciuta come tale — chiamiamolo allora il testo *trådito* —, ora fuori dalle mura di quella tradizione, in uno spazio pluristilistico, capace di disporre di un amplissimo registro linguistico ed espressivo, un ventaglio che va dall'ironia più sottile al serio più austero — e qui potremmo parlare di testo *tradito*²⁾. Tornando alla *Ciaccona*

1. Ruwet, Nicholas: *Language, Musique, Poésie* Parigi 1972, trad. it. *Linguaggio, musica, poesia* Torino 1983, pagg. 5-24.

2. Il riferimento è al seminario con due concerti dal titolo *Il testo tradito — La Ciaccona di Bach*, Parma, Auditorium del Carmine c/o Conservatorio "Arrigo Boito" 30 e 31 maggio 2014, a cura dello scrivente. V. www.conservatorio.pr.it doc.

di Bach, incuriosisce la natura dell'impianto formale, basato su un'evoluzione graduale, senza soluzione di continuità, eterodossa rispetto ai tipici modelli di sviluppo (in lingua tedesca: *Entwicklung*) di pensiero e discorso musicale delle forme classico-romantiche e di buona parte delle stesse forme strumentali dell'epoca di Bach, si tratti di forme contrappuntistiche ovvero ispirate a movimenti di danza poco importa. La *Ciaccona* al contrario offre una struttura formale aperta che si presta a elaborazioni del materiale insito nel modello prescelto. Da qualunque angolatura si voglia apprezzare, la *Ciaccona* è e resta una sublime *aberratio* formale che traccina dalla *Seconda Partita* in re minore, facendo inaspettatamente séguito alla *Giga* con cui abitualmente si chiude la *Suite* strumentale, e trasformandosi nel tempo in una sorta di struttura archetipica, come la *Folia* o il tema per le variazioni del *Capriccio XXIV* di Paganini. I motivi d'interesse, gli ingredienti che la rendono una miniera pressoché inesauribile di suggestioni su cui comporre nuovi lavori originali sono anche i segni marcanti di un successo intramontabile. Basterebbe citare anche solo uno di questi ingredienti, il simbolo del dolore in musica incarnato nel cosiddetto *Passus duriùsculus*, la sequenza cromatica discendente in genere destinata al basso, che nello specifico di quest'opera rappresenta anche una sorta di implementazione del tetracordo diatonico, sempre discendente, a sua volta presente ancora nel basso (a volte implicito). Una suggestione che giunge fino a noi con un ricchissimo carico di saggi dalle paternità più disparate: dal monteverdiano *Lamento della Ninfa*, e, con Monteverdi, Purcell e Haydn (a volte declinato anche in modo maggiore) a Stravinskij e Rachmaninov; dallo Chopin del Preludio n. 20 op. 28 e dal Beethoven delle *Trentadue Variazioni*, lavori pianistici entrambi questi ultimi nella tonalità di do minore, fino a contributi significativi di autori del Novecento e contemporanei, allargandosi ad abbracciare esperienze del *Pop*, del *Jazz* del *Rock*: si pensi solo a *Eleanor Rigby* dei Beatles, o, nella forma del tetracordo diatonico, al *Tribute to JFK in the Summer of His Years* della statunitense Concetta Rosa Maria Franconero, in arte Connie Francis. Altri esempi si possono ritrovare associati strutturalmente a distinte pagine della grande letteratura, come i temi: delle *Variations serieuses* di Mendelssohn per pianoforte, o quello già citato dell'ultimo capriccio per violino di Paganini. Vi sono altri due argomenti di natura più strettamente tecnico-compositiva: la tipologia di scrittura definita comunemente polifonia apparente, o falsa polifonia, cioè la raffinata peculiarità che Bach esalta da parte di

uno strumento usato in genere monodicamente, ossia come conduttore di una linea melodica, senza accordi per intenderci. È ben vero che con artifici raffinati e soprattutto vestiti sulla taglia del violino (o del violoncello, come nelle coeve *Suites*) il geniale *Kappellmeister*, all'epoca attivo a Cöthen, riesce a creare sovrapposizioni di linee melodiche che agiscono e si integrano vicendevolmente come i corsi d'acqua carsici che ora spariscono, ora riappaiono. L'altro elemento, di scrittura come di sostanza compositiva, è quello del cosiddetto *continuum*, termine con cui si definisce una tessitura, un ordito costruito su una figura strumentale omogenea e iterata. In effetti la propensione alla testura è già nelle corde della forma tema-con-variazioni, cui si richiamano sia il modulo Ciaccona che il modulo Passacaglia, entrambe, insieme con la Sarabanda, danze che agiscono in movimento, e non sul posto, come per esempio il Minuetto o il Valzer. L'elaborazione "in continuo" del materiale si presenta nella forma di una modifica graduale per intensificazione del disegno, operata con successiva riduzione dei valori utilizzati (minime/semiminime, quindi crome-semicrome-biscrome) senza soluzione di continuità e all'interno della tripartizione segnalata dall'uso dei due diversi modi nella tonalità (re/RE/re). Una scelta formale che rimanda a modelli antichi e distanti nell'esperienza musicale, come si diceva in precedenza certamente lontani dal concetto di *Entwicklung*, di elaborazione del materiale politematico presente nelle grandi forme strumentali classico-romantiche (Sonata, *Lied*, Rondò, ecc.). Un'idea del costruire il progetto compositivo di cui subiranno il fascino grandi musicisti successivi, e che, *mutatis mutandis*, ritroveremo in capolavori di Otto e Novecento (solo qualche esempio preclaro: la *Berceuse* di Chopin, il Finale della *Quarta Sinfonia* di Brahms, il *Boléro* di Ravel), arrivando a esercitare un'influenza, almeno in senso concettuale e programmatico, persino nell'approccio al comporre di tipo minimalista. Aggiungiamo infine, come motivo d'interesse e di ulteriore fascinazione per i compositori a venire, anche il ritmo acefalo dell'apertura, in grado di smussare la perentorietà d'un gesto che un attacco tetico avrebbe reso fin dall'inizio ultimativo e insieme inutilmente paludato (almeno per le intenzioni compositive di questo Bach). Insomma, non *Trauermusik*, musica funebre, ma musica profondamente e intimamente *pathetica*, e in quanto tale forse legata, sia pur presumibilmente anni dopo la sua reale epoca di composizione, all'improvvisa morte della prima moglie, Maria Barbara. Bach ne ricevette la notizia in viaggio e non ebbe neppure la possibilità di

partecipare alle esequie. Piace allora pensare a questo capolavoro anche come *Pharmakon*, rimedio, reale e metaforico capace di aiutare il suo autore ad elaborare quel lutto³.

C'è poi la quantità di pagine, alcune senza dubbio importanti e assai pregevoli, che intervengono sul capolavoro del *Kantor* con trascrizioni, strumentazioni ed elaborazioni (*Bearbeitungen* le avrebbe chiamate lo stesso Bach) più o meno libere. Dall'originale per violino solo si sono prodotte versioni che per oltre due secoli hanno vestito abiti strumentali differenti. La più celebre è senza dubbio quella di Ferruccio Busoni, per pianoforte, brillante e sontuosa al punto da averne messe in ombra altre, non solo pianistiche (quella, autorevole visto il nome, di Brahms per la sola mano sinistra) o con accompagnamento pianistico del violino (pure autorevolissime, di Schumann e Mendelssohn ad esempio), ma anche per organo, chitarra, arpa, fisarmonica, per quartetto d'archi, per orchestra d'archi (di Michelangelo Abbado), fino a un' *Interpretazione orchestrale* a firma di Alfredo Casella⁴ [4]. Interventi ormai storicizzati, ai quali possiamo annettere, con un gran balzo in avanti, recenti e suggestivi esperimenti, come quello operato da Mario Brunello, che "traduce" dal violino al violoncello piccolo la *Ciaccona* insieme con tutte le *Sonate e Partite* bachiane. Si è così prodotta nel tempo una tradizione che a sua volta rispecchia in senso squisitamente esecutivo l'esperienza, che la precede e con essa convive, di riscrittura/ricomposizione del "pre-esistente", magari prendendo spunto solo dalla gestualità del modello, una gestualità spesso idiomatica in relazione a una scrittura e una prassi esecutiva violinistica. Pensiamo al *Tempo di Ciaccona*, primo movimento della *Sonata* in Sol min. per violino solo di Bartók, oppure alla *Sequenza VIII* di Luciano Berio; o — *si parva licet* — ad un breve lavoro di chi scrive, lavoro che, proposto in esecuzione prima del capolavoro bachiano, confluisce in esso senza soluzione di continuità, anticipandone profilo testurale e clima espressivo con gesti esecutivi derivati da passaggi della *Ciaccona* stessa essenzialmente aggiornati⁵.

3. La *Ciaccona* fu concepita in un periodo non meglio precisato fra il 1708 e il 1717, anche se la prima copia manoscritta della quale si ha notizia risale al 7 luglio 1720, poco tempo dopo la tumulazione della moglie Maria Barbara. Cfr. in proposito Thoene, Helga: *Ciaccona Tanz oder Tombeau?* Analytische Studie 2003 ISBN 3-935358-1.

4. Pecker Berio, Talia: *La Chaconne e i suoi visitatori*, Atti del convegno internazionale La trascrizione Bach e Busoni (Empoli-Firenze, 23-26 ottobre 1985), in *Quaderni della Rivista italiana di musicologia*, *SIoM*, n. 18 1987 pagg. 59-77.

5. Luigi Abbate: *Antifrasì-Chaconne* per violino solo (2010).

...alla ricerca dell'Autenticità

Riconosciuta una volta di più la *Ciaccona* di Bach come valore universale, anche grazie a questa sua peculiarità si può pensare al nostro capolavoro come a un modello di comportamento, a un terreno di confronto fra differenti punti di vista intorno al concetto di interpretazione secondo i criteri e la pratica dell'esecuzione storicamente aggiornata. È ciò che propone, mettendo fra l'altro, e giustamente, la *Ciaccona* in relazione con l'intera *Seconda Partita* — lo studio di Simona Cavuoto che costituisce la tesi del suo esame di titolazione biennale in violino barocco. La forma stessa dell'esposizione di questo scritto veste un abito attagliato secondo i modi della retorica classica: *Exordium* — *Narratio* — *Propositio* — *Confirmatio* — *Confutatio* — *Conclusio*. Una sorta di tautologia formale e insieme concettuale che non impedisce all'autrice di insistere sulla necessità di tenere ben arieggiati i locali della prassi esecutiva. Cavuoto invita a riflettere sulla pratica dell'*HIP* considerando la ricchezza dell'universo retorico che accoglie in sé e di cui è portatore il testo musicale: da semplice veicolo d'informazione a strumento a disposizione non solo per la trasformazione in suono di un segno scritto ma anche, in senso più lato, di un'ermeneutica della stessa comunicazione e, in ultima analisi, di stimolo per riflessioni storico-estetiche e persino filosofiche. In quanto violinista, Simona Cavuoto fa costante riferimento alla natura empirica dell'esperienza esecutiva, invitando a praticare e praticando lei stessa una ricerca che aspiri alla mutua e proficua messa in relazione delle due prospettive, quella teorico-critica da un lato, quella vivida, immediata della prassi dall'altro. La narrazione non può naturalmente prescindere dal terzo attore in gioco nella dinamica della resa del percorso da testo a sua esecuzione: l'ascoltatore. Soggetto destinatario (sulla carta) dell'operazione, degnissimo e del tutto rispettabile in termini assoluti, ma trasformato, con l'appellativo di fruitore, in vittima di un sistema di potere economico (*Marketing*).

L'ascoltare è un'operazione complessa che inizia con la comprensione della modalità del proprio ascolto per aprire un vuoto su uno spazio che diventa non soltanto acustico ma psicologico, storico e morale.

E a seguire:

Il musicista–interprete supera la funzione di riproduttore sonoro ed entra simbolicamente nel cerchio di cui l’ascoltatore è parte integrante... (pag. 18).

Nel momento in cui leggiamo queste parole di Cavuoto, proprio ora, in un momento che ancor prima di finir di essere un’occupazione giornalistica è già un fatto storico, il pensiero non può non correre al desiderio di un ritorno al fare e ascoltare musica dal vivo, negli spazi destinati da sempre a questa pratica, ma forse anche alla scoperta e all’invenzione di nuovi spazi, di inediti supporti tecnologici alle stesse prassi esecutive. Un pensiero che perciò arriva a immaginare nuovi rapporti, nuove relazioni espressive ed umane fra i tre attori in campo (autore/interprete/ascoltatore). È ancora presto per tentare una riflessione che abbia senso compiuto, ne servirà una, anzi più d’una, “a distanza”...di tempo. Ma è probabile che, restando in tema, una volta di più le riflessioni che si fanno ora e che si continueranno a fare in futuro non potranno non coinvolgere la pratica musicale nel suo evolversi, con premesse e conseguenze di natura sociale, politica, economica.

Per concludere, o, forse sarebbe meglio dire, per interrompere solo momentaneamente le riflessioni che la lettura del saggio di Simona Cavuoto suggerisce in modo stimolante: si parlava di contrapposizione fra avanguardia e retroguardia, di passatismo e modernità. A ripensarci, era proprio retroguardia il Bach di Karl Richter e della sua omonima orchestra monacense, o quello della londinese Bach Society che sempre in quegli anni Settanta, poco prima se non contemporaneamente alle prime sterzate filologiche del citato Harnoncourt, riempiva le discoteche pubbliche e private di LP targati *Alte Musik*? E che dire delle *Sonate e Partite* di Szering Grumiaux e David Oistrach, o delle *Suite* cellistiche di Casals Feuermann Starker Fournier e Rostropovich? O, ancora indietro nel tempo, di quel sonoro catafalco della Wanda Landowska e dell’infinita *querelle* clavicembalo/pianoforte? ...*per dirla nel vecchio stile*, diceva con languore la Winnie degli *Happy Days* beckettiani. E allora, che bello ritrovare la storia di quelle magnifiche prove musicali in certe recenti e originali idee interpretative; e ritrovarlo, il “vecchio stile”, corroborato dopo il bagno salutare dell’*HIP* nelle letture vivide di recenti esecutori ed ensemble non solo di Musica Antica ma anche di direttori d’orchestre moderne e modernissime; o nel

pensiero forte d'interpreti autorevoli di oggi che mettono a disposizione il loro magistero per afferrare, lo si diceva poco fa, un violoncello piccolo e con quest'ultimo eseguire i capolavori bachiani originali per violino. Tutto ciò è bellissimo, è molto ricreativo, è grande musica che rispetta il grande testo antico. Lo è e resta tale solo a patto, però, che quell'*HIP* sia per l'appunto un bagno rinfrescante e non un malriuscito intervento di tassidermia sonora.

Giugno 2020

Exordium

Premessa

Questa dissertazione nasce dalla necessità di uno strumentista di formazione classica e moderna di comprendere l'influenza della retorica musicale sulla prassi esecutiva storicamente informata restringendo il campo di analisi alla Seconda Partita di J.S. Bach per violino solo BWV 1004.

Prima di entrare in merito all'argomento specifico ho sentito la necessità di svolgere una breve riflessione sulla funzione dell'interprete e dell'ascoltatore.

Nel settembre 2015 quando intrapresi lo studio del violino barocco, stavo preparando la Sequenza VIII di Luciano Berio. Le corde stridenti e sibilanti del violino montato secondo i modelli dell'epoca risuonavano nella mia testa non tanto sotto forma di note musicali da riprodurre secondo una nuova tecnica ma piuttosto come tantissime domande sul senso di ripercorrere tappe strumentali già superate storicamente. L'approccio barocco mi pareva una caricatura paragonato alle nostre eleganti, statiche esecuzioni moderne e mi chiedevo in che maniera Berio si fosse ispirato alla Ciaccona di Bach per scrivere la Sequenza VIII; faticavo a vederne un collegamento. Che cosa Berio aveva visto in Bach? Immaginavo un grande labirinto, la Ciaccona era un labirinto dentro il labirinto della Sequenza. Inoltre, durante gli stessi mesi entrai in contatto con un brano per violino solo pensato e composto per essere eseguito come contrapposizione linguistica e dissimulazione gestuale alla Ciaccona bachiana: *Antifrase* del compositore Luigi Abbate.

Un ulteriore giochi di specchi che traeva spunto dalla gestualità di Bach, in forma diversa dalla Sequenza beriana, per propagarsi in modo inaspettato e personale nel presente.