

Contributi a una storia dell'interpretazione musicale: l'interpretazione come creazione e la nascita della riproduzione sonora.

L'interpretazione come creazione.

L'idea di un'arte dell'interpretazione musicale è relativamente recente. E pur avendo avuto la musica sempre bisogno di interpreti (o esecutori), si può dire che la coscienza della sua interpretabilità nasca a tutti gli effetti nel secolo XX. L'origine dell'interpretazione musicale in senso moderno è individuabile storicamente tra il Settecento e l'Ottocento. E' con la fine della libertà esecutiva dell'epoca Barocca che il testo musicale è pensato, dal compositore prima che dall'esecutore, come opera d'arte autonoma e scissa dalla funzionalità che le era propria. Così l'esecutore, che fino al Barocco ha partecipato attivamente alla realizzazione finale della partitura con la sua esecuzione, nell'Ottocento si accorge "che ogni segno, ogni nota, ogni indicazione, per precise che siano, gli pongono il problema del loro valore, del significato da attribuire loro. [...] L'esecuzione si prospetta ora come un problema che si rinnova di volta in volta, senza offrire mai una soluzione definitiva".

Nell'Ottocento, infatti, si assiste alla realizzazione di partiture ricche di indicazioni (ne è un esempio la scrittura di Beethoven). Questo fatto nasce da due esigenze. La prima di tipo pratico, derivata dal fatto che l'autore è sempre meno vicino a chi suona le sue opere. Di qui la necessità di indicare con precisione le note, dunque di consegnare alle stampe edizioni corrette e corrispondenti a quanto scritto dall'autore. La seconda è che il compositore nell'Ottocento - e proprio con Beethoven - sviluppa una concezione "teologica" dell'opera (per usare un termine benjaminiano), pensando la sua creazione come evento rivelativo che mette in relazione l'umano col divino (nasce in altri termini l'idea che la creazione abbia un senso), qualcosa di sacro che non può essere frainteso. Ma l'uso di indicazioni suppletive rispetto alle note, lungi dal chiarire le intenzioni dell'autore, aggiunge invece elementi interpretabili all'interno del labirinto della partitura musicale. Alla struttura musicale implicita nella scrittura c'è un secondo livello (quello del carattere), che è indicato attraverso segni e parole a loro volta riferiti a concetti di espressione che sono decifrabili in modi differenti. Dunque la trascendenza dell'opera si afferma per altra strada rispetto a quella che il compositore avrebbe voluto limitando i fraintendimenti: si afferma attraverso la sua infinita interpretabilità e inesauribilità di significati.

La relazione fra il linguaggio musicale e la sua realizzazione nello spazio e nel tempo (cioè l'esecuzione) muta a seconda della prospettiva storica in cui si vuole collocarlo. Nel Settecento il musicista condivide un codice linguistico con i suoi contemporanei in

misura molto maggiore rispetto al musicista dell'Ottocento e del Novecento. In particolare, l'assenza di indicazioni sulla partitura e il carattere funzionale del fatto musicale vincolano fortemente il musicista al patrimonio di significati condiviso e implicito nel linguaggio scritto. La stessa annosa questione della libertà esecutiva va storicizzata e letta a partire da questa considerazione preliminare, in un contesto dove l'improvvisazione non è nulla di completamente inaspettato, bensì un'interazione della fantasia del musicista con codici interpretativi condivisi. Nell'Ottocento, pur restando ferma l'idea che ci fosse un patrimonio culturale musicale condiviso (lo stile, il linguaggio ecc.), l'intervento prescrittivo del compositore per ciò che riguarda l'interpretazione diventa pesante e in qualche modo risolutivo ai fini della svolta di cui parlavamo. L'intervento del compositore sulle musiche da lui scritte, con didascalie e indicazioni extramusicali, aggiungono all'interprete problema a problema. La realtà è che nell'Ottocento si palesa il fatto che testo scritto e testo interpretato non sono identici: la qual cosa, che non rappresentava un problema per i musicisti dell'epoca antecedente, diventa per il musicista dell'età moderna foriero di implicazioni filosofiche, prima tra tutte l'idea di partecipare a un evento rivelativo che mette in relazione con il trascendente.

In questo periodo si afferma di conseguenza la figura del concertista solo sul palcoscenico e un tipo di fruizione secondo la quale il pubblico rimane in silenzioso ascolto della musica, altrimenti non fruibile. L'epoca in cui l'esecuzione è vissuta come evento di intrattenimento è finita e la leggerezza della musica, la sua incorporeità, viene ancorata dalla gravità dei rimandi che l'atto di far musica da questo momento in poi implicherà. C'è dunque uno scarto fra testo scritto e interpretato e ciò è la conseguenza, sul piano teorico, di almeno tre fattori: la compresenza di due diverse musicalità (quella del compositore e quella dell'interprete) nella relazione fra testo scritto e testo interpretato; l'assenza della componente spaziale e temporale nel primo caso e la presenza di entrambe nel secondo; il carattere di apertura dell'interpretazione non solo per se stessa (cioè la possibilità di essere interpretata da più esecutori) ma anche al di là del suo darsi come interpretabile (cioè la possibilità che un ascoltatore a sua volta la interpreti nel momento stesso in cui la ascolta in modo differente rispetto a un altro ascoltatore).

La nascita di sistemi di riproduzione meccanica: la pianola e il "reproducing piano".

La coscienza che l'interprete sia un autore è però una scoperta del Novecento, e questo per diverse ragioni. Tra esse il fatto che l'opera dell'interprete, fino ad allora conoscibile solo sotto la forma del concertismo, si realizza attraverso un supporto permanente: la registrazione su disco. Con il verificarsi, nell'arte in generale e nella musica in particolare, della fine di un mondo culturale e linguistico che è rappresentato in musica dal sistema tonale, l'idea di poter operare in termini creativi l'interpretazione del testo

musicale si legittima. Così ripensare il passato anziché ripeterlo diventa il secondo binario su cui si dipana la storia della musica nel Novecento. Questo processo viene favorito dal progresso tecnico e dalla nascita degli apparecchi di riproduzione sonora. Alla fine del secolo XIX nacque negli Stati Uniti un apparecchio di riproduzione dei suoni chiamato *player piano* e comunemente definito con il termine improprio di pianola. Tale apparecchio, a tutti gli effetti un pianoforte i cui meccanismi erano azionati da un rullo, si diffuse rapidamente e costituì un modo alternativo di fruire la musica, negli anni in cui la registrazione audio fatta attraverso il fonografo non si era affermata ancora del tutto a causa dei limiti tecnici poi risolti dall'incisione elettrica. Questo pianoforte veniva azionato da un operatore che sceglieva il rullo - su cui erano incise in modo meccanico composizioni celebri — e metteva in azione l'apparecchio attraverso un sistema anche complesso di comandi che gli permettevano di influire sull'agoga dell'esecuzione, ferma restando l'assenza di qualsiasi elemento interpretativo nel rullo preregistrato. Di questo *player piano* si affermò in commercio una ben più raffinata e costosa variante, il *reproducing piano*, che dal 1904 fino agli anni venti rappresentò un'importante alternativa alla registrazione audio-fonografica. Questo pianoforte si presentava come un apparecchio autonomo: non c'era necessità di operatore, bensì il rullo suonava automaticamente riproducendo esattamente ciò che veniva registrato dal pianista all'origine.

La novità consistette nel realizzare il rullo a partire da un'esecuzione (o meglio, da un'interpretazione) - esattamente come avviene nel caso del disco - e non con una stampa della scheda fatta meccanicamente a tavolino. Questo era possibile grazie a una serie di congegni sofisticati di tipo elettrico-pneumatico che permettevano di trasferire ciò che era suonato, in tutte le sue sfumature (intensità, timbro, durata dei suoni, agoga ecc.) al rullo grafico dal quale si otteneva il rullo di carta perforata da riprodurre.

Da tutto questo possiamo notare almeno due cose: innanzitutto che nella diversificazione dei due pianoforti meccanici si trova una diversa concezione della musica riprodotta, la prima, ancora legata all'idea ottocentesca di riproduzione, adeguata allo scopo di diffondere la musica; la seconda, invece, conscia del fatto che la musica viene restituita in un'interpretazione (dunque con la preoccupazione di dare all'interprete tutte le possibilità consentite dalla tecnica per lasciare le proprie interpretazioni). In secondo luogo, l'esecuzione non risulta più essere un fatto circostanziato: la sua occasionalità, temporaneità sono messe da parte, dando la possibilità all'ascoltatore di fruirne in momenti diversi e ripetere l'evento fino allora irripetibile del concerto: la permanenza dell'esecuzione rende cosciente l'interprete del fatto che consegnerà all'ascoltatore la sua lettura sottraendola al proprio controllo (e infatti la preoccupazione di creare un master "pulito" e corrispondente nell'esecuzione al pensiero dell'interprete è un segno inequivocabile della percezione di questa alienazione dell'esecutore dalla sua interpretazione).

In questo contesto è inevitabile il rimando all'opera di Walter Benjamin sulla riproducibilità dell'opera d'arte e la relazione che essa ha con il discorso dell'interpretazione musicale, che nel Novecento diventa riproducibile attraverso il disco. Benjamin stesso cita il disco come esempio, anche se in realtà il suo modello di

riferimento storico è la fotografia e la conseguente nascita del cinema. Al di là dell'aspetto "ideologico" e di una valutazione critica a posteriori della sua posizione, positiva o negativa, incontestabile è in questo scritto la tematizzazione del fatto che l'uso di strumenti tecnici influisce sulla fruizione dell'arte e in alcuni casi sul concetto stesso di arte. Se la tecnica aggiunge qualcosa di più all'opera creativa dell'uomo (e anche pensando al disco, almeno in senso moderno, non possiamo che confermare questa affermazione, poiché grazie a esso è possibile eliminare gli aspetti contingenti dell'esecuzione — errori, imperfezioni ecc.), d'altro canto si verifica la scomparsa dell'aura, la qualità che rende l'evento artistico irripetibile (anche nel caso della riproduzione fonografica viene a mancare proprio l'aspetto dell'*hic et nunc* che determina la presenza dell'aura). Questa unicità dell'opera corrisponde alla continuità del gesto artistico di fronte alla possibilità di ripetere, manipolare - sia in fase di progettazione con il montaggio, sia in fase di ricezione con la riproduzione del fonografo — che rende invece la ricezione dell'opera, nel percorso dall'autore al lettore, discontinua. L'assenza del gesto unitario, dell'unità che fa dell'esecuzione anch'essa opera creativa, è una differenza fondamentale rispetto al modello di fruizione antecedente. Così il lettore, di fronte all'immobilità dell'opera — cristallizzata com'è sul disco - diventa in un certo senso parte attiva rispetto alla ricezione del concerto, spazializzando e circostanziando l'ascolto a seconda del suo gusto e della sua volontà.

Identità e differenza nell'interpretazione.

All'inizio del XX secolo diversi critici e musicologi italiani dibatterono su due problemi incentrati sul tema dell'interpretazione musicale: se l'opera fosse da considerare identica alle sue esecuzioni e se queste ultime fossero conseguentemente considerabili come opere. Sulla linea dell'estetica crociana più o meno giustamente trasferita in ambito musicale, alcuni di essi sostennero che non vi è alcun elemento di originalità nell'opera dell'interprete. L'opera è compiuta in sé ed è totalmente identificata al testo scritto, mentre l'interpretazione è intesa come una semplice riproduzione, tanto più coerente quanto più filologicamente corretta.

A questa visione se ne oppose un'altra, che affermò l'aspetto creativo dell'esecuzione. L'interprete in tal modo è colui che porta a compimento l'opera attraverso la sua esecuzione: in tal modo l'esecuzione diventa parte integrante del processo creativo stesso.

Ambedue le prospettive risultano datate alla luce di un approccio di tipo ermeneutico alla questione dell'esecuzione musicale. Se, infatti, in tali visioni, l'opera è il luogo in cui alberga il significato (o i significati o, ancor meglio, il senso), essa appare un oggetto chiuso (compiuto o incompiuto che sia) la quale tutt'al più potrà incontrare un elemento esterno, cioè l'interpretazione, nel primo caso svantaggiosamente, nel secondo proficuamente. L'opera, invece, porta con sé un'infinità di significati e si presta a

molteplici interpretazioni, pur salvaguardando la sua identità. Dice Luigi Pareyson, che sul tema dell'esecuzione dell'opera e dell'interpretazione in generale ha scritto delle pagine definitive, che "la coincidenza di opera ed esecuzione non esclude una trascendenza della prima rispetto alla seconda, perché si tratta di una coincidenza normativa e di un'identità finale. Dire che l'opera esige esecuzione significa affermare che essa vuol essere eseguita ma chiede conto del modo di eseguirla". Se nell'opposizione sostenuta dalle tesi postcrociane si arriva a inevitabili risultati aporetici, l'idea di considerare l'opera nella sua inesauribilità di significati può far pensare a una serie di risultati paradossali, come l'esistenza di ogni possibile interpretazione. Ancora Pareyson chiarisce i limiti in cui impostare la questione: "[...] è pericolosissimo affermare, ad esempio, che non esiste la *Quinta* di Beethoven, ma solo di volta in volta, la *Quinta* di Toscanini, di Furtwängler, e così via. Espressa così, quest'affermazione invita al più arbitrario confusionarismo, prepara il riconoscimento relativistico della molteplicità delle interpretazioni[...] Eppure c'è un senso, uno solo, in cui quest'affermazione corrisponde alla realtà dei fatti, ed è che l'opera ha il suo vero e naturale modo di vivere nelle molteplici esecuzioni".

Sostenere l'inesauribilità dell'opera non significa affermarne l'infinità di significati. L'opera è infinita nel senso della sua inesauribilità: c'è un elemento di dinamicità dell'opera che di fronte a nuove interpretazioni svela significati nuovi, originali e prima impensabili. L'opera non porta con sé un insieme infinito di significati, staticamente preesistenti all'atto creativo dell'interprete, ai quali egli attinge. Il senso d'infinità dei significati risiede invece nel suo essere sempre rivelatrice di significati inaspettati che l'interprete svela non attraverso un'analisi a priori, ma nell'opera stessa eseguendola.

Dunque, proprio i concetti d'identità e differenza permettono di superare le contraddizioni che altrimenti il conflitto fra molteplicità di interpretazioni e unità dell'opera lascerebbe insolute. L'opera è identica a se stessa ma è anche diversa dalle sue interpretazioni: queste due qualità rimangono vive nell'opera dell'interprete perché l'opera è sempre la *Quinta* di Beethoven ma è anche quella di Toscanini.

Insostenibilità della purezza filologica come criterio dell'interpretazione.

La posizione dell'ermeneutica pareysoniana accetta e assume in modo definitivo sia il fattore creativo dell'interpretazione (cioè che interpretare è rivitalizzare l'organismo che l'opera costituisce nella sua compiuta unità formale, dunque un'operazione eminentemente artistica), sia che l'opera non è mai la stessa pur essendo identica a sé (giacché essa si dà nel modo in cui la persona la interpreta, sempre la stessa ma sempre diversa). Con questi presupposti è inevitabile la riserva rispetto al criterio della

ricostruzione filologica come metodo esegetico, che fu affermato a favore delle proprie tesi anche dai musicologi di stampo crociano. La migliore esecuzione, in questa prospettiva, non sarebbe altro se non la perfetta ricostruzione. Quanto più vicina all'opera in sé (ma qui sarebbe già da definire il concetto di "in sé") tanto più riuscita, la ricostruzione filologica si presta a una serie innumerevole di obiezioni riguardo all'effettiva possibilità di sapere ricostruire l'opera come essa fu concepita. Il primo rischio della fede nella filologia è quello dunque di non poter arrivare mai a un'esecuzione compiuta, giacché il ricostruito differisce spesso dal ricostruibile. Il punto più debole sta però nel pensare che l'interpretazione sia un andare a ritroso per riscoprire un testo originario e una lettura originaria in realtà mai raggiungibili. Hans-Georg Gadamer, introducendo il concetto di fusione di orizzonti, ha mostrato come ogni rapporto conoscitivo, e come tale interpretativo, non può non partire dalle condizioni della persona che interpreta, dal suo pre-giudizio (dovuto alle sue conoscenze, alla sua cultura ed espressione del suo mondo). A partire da questo punto avviene l'incontro con l'opera, che si concretizza di fronte al lettore in questo punto di mediazione ermeneutica, che è l'incontro di due storicità. Non esiste un'interpretazione filologica pura. L'errore del filologismo è quello di pensare la filologia come punto di arrivo e non come uno strumento metodologico. L'opera di artisti come Glenn Gould dovrebbe aver ampiamente dimostrato che Bach si può restituire non meno col pianoforte che col clavicembalo, giacché questo restituire non è guardare distaccati una lettera morta, ma far vivere una parola che già vive di vita propria.

Opera come organismo: necessità dell'artisticità dell'interpretazione.

L'opera d'arte musicale si delinea dunque come un organismo vivente. Seguendo in questa lettura Vittorio Mathieu, l'organismo sembra essere ciò che più si avvicina all'essenza dell'opera: esso non è qualcosa di semplicemente costruibile, anche se si conoscono alcuni processi che ne determinano la nascita, e perciò si oppone all'idea di meccanismo, utilizzata invece dagli studiosi che tentano di indagare l'opera d'arte considerandola come un corpo inerte (filologia inclusa).

Seguendo la linea di Pareyson, Mathieu afferma come centrale il principio che l'opera, intesa come forma (il concetto più vicino, del resto, a quello di organismo), abbia una sua autonomia ontologica.

Il giudizio di gusto e il giudizio estetico sono le qualità essenziali che differenziano l'uomo dalla macchina: l'interprete, come artista, ne dovrà essere provvisto, poiché, se l'analisi aiuta a formare la sensibilità, non la sostituisce. Alla luce di questa premessa, un discorso sul senso della musica non potrà far uso di categorie logiche, quali il principio di

identità o il nesso causa-effetto. Questo perché, già al suo nascere, durante la composizione, l'opera si forma secondo due movimenti: uno orizzontale (riguardante l'artificio, la tecnica), "con cui le parti si compongono tra loro"; e l'altro verticale (riguardante il senso), "con cui l'insieme si sottopone a un giudizio di coerenza e di valore". Dei due, solo il primo è sondabile a posteriori, attraverso la costruzione di un progetto e di una rete di relazioni, ed è sintetizzabile in formule analitiche. L'altro, verticale ai rapporti che costituiscono l'opera, da una parte la congiunge direttamente alla personalità dell'artista, che si esprime in essa; dall'altra, rende possibile l'assorbimento nella struttura dell'opera di una componente metafisica il cui senso ha la stessa pregnanza dell'idea platonica. Così, se è impossibile dimostrare l'esistenza dell'opera d'arte, è anche d'obbligo postularla e affermare che la sua riconoscibilità non è appannaggio della logica, bensì di "una sensibilità superiore, che non si trova in alcun organo di senso particolare, ma rispetto alla quale si può dire che l'organo è la personalità tutta intera".

Consequente sarà la speculare attività interpretativa dell'esecutore rispetto a quella formativa del compositore. La composizione ha un senso anche in forza dell'unità relazionale che la regge, ma non solo in essa, almeno non essenzialmente. L'interprete, allora, non si potrà rivolgere solamente all'analisi del discorso musicale per poterla interpretare. L'unità che cogliamo logicamente con l'analisi, come insieme coerente di relazioni, è fondata difatti essenzialmente in un'unità ontologica.

Questa prospettiva consente di guardare all'interpretazione musicale proprio come un'arte al pari di quella della composizione, giacché il musicista si pone di fronte all'opera nel tentativo di ri-creare quella unità senza la quale la vita dell'opera musicale viene cancellata e con essa la sua stessa identità di opera d'arte. Siamo così di fronte a un'operazione che insieme è ermeneutica e poetica. Ermeneutica perché senza interpretazione del testo, senza comprensione dell'opera non è possibile temporalizzarla, ridandogli vita; poetica perché nel far questo l'interprete ricrea quell'equilibrio che c'è fra tempo e organismo - l'unità dell'opera e il suo darsi in molteplici punti del fluire temporale, che spingono e in un certo senso obbligano a mettere in gioco il proprio apporto creativo.

Un'ultima questione necessita di un chiarimento, e cioè la differente posizione dell'ascoltatore rispetto all'interprete di fronte alla musica.

L'aspetto creativo dell'interpretazione musicale è ciò che rende peculiare la fruizione della musica rispetto a quella delle arti figurative. Qui non c'è mediazione di un interprete, ma il lettore è anche interprete egli stesso. Al contrario, in ambito musicale, il lettore - cioè chi ascolta - diventa sì interprete ma di seconda mano, legge un'opera interpretata, e questa sua lettura cambia a seconda se l'opera gli sia nota o ignota o a seconda delle diverse interpretazioni di cui è a conoscenza. In questo rapporto con l'opera ascoltata, il lettore è interprete non veramente creativo: l'unità dell'opera gli è data in movimento, allo stesso modo di quanto l'unità dell'opera scritta è presente nel testo musicale cristallizzata nel suo linguaggio simbolico.

Egli è interprete ricettivo dunque e non creativo come l'esecutore, che rende temporale l'intemporale linguaggio della musica. Chi ascolta elabora una sua lettura dell'opera, una sua interpretazione, ma essa resta sempre interpretazione a partire da un'altra interpretazione. In pittura l'opera è lì, di fronte, nella materia fisica del quadro. Il rapporto con l'autore è a tu per tu; per la musica questo non avviene, e dunque è il Beethoven di Backhaus piuttosto che di Arrau a cui l'ascoltatore nesciente - cioè non edotto al linguaggio musicale - dovrà attingere per conoscere l'opera.

La nascita della registrazione sonora

E' il 1877 quando Edison inventa il fonografo. Si apre così una nuova era per la storia della musica, grazie a un'invenzione la cui portata non fu chiara neppure a coloro che la idearono. Il fonografo, difatti, nacque dapprima per rispondere a esigenze d'utilità (come un sostituto della stenografia, ad esempio). Nessuno pensò, invece, ai tempi di Edison e di Bell, alla futura possibilità di registrare dei brani musicali (la qual cosa, agli albori, era oggettivamente impraticabile a causa della cattiva qualità della tecnica di registrazione). I passi avanti fatti fino agli inizi del Novecento non determinarono una vera evoluzione nell'uso del fonografo perché le varie compagnie brevettarono in esclusiva i miglioramenti che ognuna di esse andava apportando, impedendo ai concorrenti di farli propri. Solo dopo il 1902 avvenne una liberalizzazione dei brevetti che diede la possibilità di integrare le varie tecniche di registrazione.

E' Fred Gaisberg che in quell'anno per la Gramophone Company convinse i suoi dirigenti a iniziare la strada della registrazione di brani musicali e si recò in Italia per registrare con l'astro nascente della lirica Enrico Caruso alcune celebri arie d'opera. Comincia così la preistoria dell'interpretazione musicale. Caruso ha un atteggiamento pionieristico di fronte alla registrazione. Grazie alla sua bravura (non una stecca, riferisce Gaisberg), trova nella registrazione un mezzo semplice di guadagno in termini di immagine nonché redditizio: con queste registrazioni comincia infatti la carriera di Caruso negli Stati Uniti. Ma c'è chi di fronte al disco mantiene un atteggiamento di tipo intellettuale. Gaisberg stesso, nel suo libro di memorie cita una serie di episodi che rivelano l'atteggiamento dei vari musicisti del tempo di fronte alla possibilità di lasciare traccia della propria arte. Ad esempio, Arthur Schnabel, grande pianista autore della prima integrale delle Sonate e dei Concerti per pianoforte e orchestra di Beethoven, ebbe molti dubbi prima di sedersi di fronte ai microfoni. Ma dopo averlo fatto, applicò parimenti una meticolosa attenzione

nello studiare tutti i particolari della seduta di registrazione (posizione del pianoforte, microfoni, ambiente circostante ecc.), dando prova di comprendere quanto la registrazione oltre a essere mezzo di diffusione fosse un'occasione per dar corpo a un'opera interpretativa che potesse durare più a lungo dell'attività concertistica. La possibilità di registrare, dunque, ebbe anche influenza sull'evoluzione del repertorio: oltre all'esempio di Schnabel, anche un altro grande interprete, Pablo Casals, registrò l'integrale delle Suites per violoncello solo di Bach, fino ad allora estranee al repertorio dei violoncellisti.

Se Caruso pensò alla registrazione soprattutto considerando le possibilità di diffusione della sua voce, c'è chi intuì la portata dell'invenzione in termini storici ed estetici. Infatti, se da una parte compositori più tradizionali ebbero il limite di considerare il disco come una "diavoleria moderna" (tra tutti, Vincent d'Indy, che lo definì "macchina senz'anima e dignità, degna di una maggioranza di idioti"), altri compositori, primo tra i quali Stravinskij, compresero l'importanza del poter lasciare la loro musica non solo scritta e compiuta sulla carta, ma anche interpretata. Stravinskij stesso, oltre a scrivere una composizione appositamente per l'incisione (la Serenata op.25), programmò una registrazione integrale delle sue opere orchestrali sotto la sua direzione, affinché potessero essere un riferimento per ogni futuro interprete. Si tratta, in questo caso, di un'interessante integrazione della registrazione con il testo scritto: il compositore ritiene in un certo senso insufficienti le indicazioni extra musicali della partitura e preferisce affiancare ad essa una testimonianza sonora del proprio pensiero musicale.

Se c'è un musicista che comprende la modernità del disco e la rende da subito parte integrante del suo lavoro di musicista è Leopold Stokowski. Cominciò a registrare nel 1917 e da allora si cimentò in un numero di registrazioni esorbitante considerando la media dei suoi contemporanei. Rispetto alla sua disponibilità a registrare, egli pone subito un filtro nella verifica del prodotto finito, autorizzando alla fine circa il 15% delle sue registrazioni. La cosa più importante è notare quanto S. abbia compreso che l'intervento della tecnica è parte integrante della progettualità dell'interprete. Registrando con l'orchestra egli si rende conto delle potenzialità del missaggio, tanto che egli stesso vuole guidare le operazioni di "post-produzione" allo stesso modo e con la stessa idea musicale che lo aveva prima ispirato nel dirigere l'orchestra. Stokowski mette in questo modo in stretta relazione l'esecuzione musicale con la registrazione: egli pensa al risultato dell'incisione, a ciò che l'ascoltatore sentirà riproducendo il disco, e non al risultato in astratto. E' per questa ragione che le sue registrazioni sono dal punto di vista della qualità sonora migliori di quelle di altri direttori del tempo. Non si tratta di manipolazione, bensì di esatta coscienza del mezzo tecnologico: dopo di lui, sarà Glenn Gould a proseguire questa strada, portando l'integrazione fra pensiero musicale e tecnica a più estreme conseguenze.

La critica musicale di fronte all'avvento del disco è lenta a recepire la novità. In Italia, che non è il luogo della nascita del fonografo né di altre invenzioni simili, solo negli anni Trenta abbiamo riscontro sulle riviste specializzate di un crescente interesse per la critica

discografica, che compare con minor peso a fianco delle critiche dei concerti.

In esse prevale l'idea di considerare la musica registrata come un surrogato di quella concertistica, dando ai dischi all'inizio un valore documentaristico o, tutt'al più, divulgativo (cosa che vale per la musica meno conosciuta o per strumenti e generi che si affacciano in quegli anni alla ribalta).

Se tutto questo poteva essere giustificato dalla scarsa qualità delle registrazioni, man mano che questa migliora e aumenta il numero di grandi interpreti, il disco cambia la sua funzione e passa da mezzo di diffusione a mezzo di conservazione, e da mezzo di conservazione a mezzo creativo (come fu nel caso di Stokowski). A questo punto il disco non può più essere, come sembrava a quasi tutti, un altro modo di far conoscere la musica (al pari della radio), ma, implicitamente prima e manifestamente poi diventa, il luogo fisico in cui i grandi interpreti lasciano la loro opera. Interpretare la musica, grazie anche al disco, diventa in realtà un'operazione artisticamente valida quanto scriverla.

A posteriori capiamo che musicisti del calibro di Cortot, Furtwängler, Casals, Lipatti, Backhaus, per citare alcuni, forse ancora inconsapevolmente, hanno determinato attraverso le loro esecuzioni (seppur imperfette per la qualità delle registrazioni e gli elementi contingenti dell'esecuzione, sempre in presa diretta) una storia dell'interpretazione musicale con cui le generazioni del dopoguerra si sarebbero dovute confrontare, dando vita a diverse poetiche che oggi dovrebbero essere oggetto di studio e trattazione teorica e non solo modelli stilistici ed esecutivi a cui richiamarsi.

L'interprete come creatore: Alfred Cortot come caso esemplare

Guardando all'inizio del secolo scorso, notiamo che l'interazione fra la nascita del fonografo e il cambiamento del gusto musicale è stata più che una coincidenza. Più precisamente, il fatto di avere a disposizione uno strumento di registrazione per le esecuzioni permette per la prima volta di pensare e poi teorizzare un nuovo concetto di fruizione della musica, e prima di esso una nuova concezione del fare musica. L'esecutore è stimolato a rendere indelebile la propria opera di interprete, finora confinata al concerto e alla didattica. Necessariamente, gli interpreti più illuminati sviluppano un'attenzione per questo cambiamento, che a sua volta determina le scelte poetico-musicali. Essa coincide con un'epoca fondamentale della storia della cultura occidentale: il passaggio tra il secolo XIX e il secolo XX, il passaggio cioè fra la fine del romanticismo e l'inizio di un'epoca affatto diversa, che porterà al ripensamento radicale dell'arte e dei linguaggi artistici.

Tracciare una casistica delle novità stilistiche riscontrabili in questa o quella interpretazione non rende giustizia alla complessità del fenomeno; piuttosto sarebbe

necessario pensare a una vera e propria storia dell'interpretazione musicale che si affiancherebbe a quella della musica del Novecento. Per far ciò, altresì sarebbe necessario mettere in luce, come nella storiografia si fa, le relazioni fra fatti e opere, fra cultura e storia, fra uomini e ambiente. Nel caso dell'interpretazione musicale quest'operazione è difficilmente realizzabile: in primo luogo documenti e testimonianze sono ridotti, tanto che si potrebbe parlare di una preistoria dell'interpretazione musicale; in secondo luogo, perché questa coscienza è implicita nell'opera degli interpreti che lasciarono le opere, ma assente nella critica, negli studi e nelle testimonianze degli stessi interpreti.

Di qui la necessità di individuare un percorso storico in cui sia primaria la relazione tra le poetiche degli autori e ciò che essi hanno espresso nelle loro interpretazioni, prima affidate solo alla memoria degli ascoltatori o alle penne dei cronisti. Tra essi un modello per questo tipo di ricerca è Alfred Cortot, alla cui mole di registrazioni possiamo affiancare un certo numero di opere didattiche che svelano in modo abbastanza diretto la sua poetica dell'interpretazione.

Parlando di Alfred Cortot si fa necessariamente riferimento a un mondo culturale e musicale mitico. Con Brahms ancora vivente, Cortot durante la sua formazione ha contatti con musicisti quali Alfredo Casella e Reynaldo Hahn (amico e riferimento musicale di Proust), suoi compagni di studi, e compositori come Fauré e Saint-Saëns, suoi maestri e numi tutelari. Parliamo dunque di un'epoca di grandi cambiamenti, in cui stavano per affiorare i movimenti artistici che avrebbero cambiato la storia del Novecento e in cui la fiamma del secolo precedente non era del tutto estinta. Lo stesso Cortot affermava che ai suoi occhi "il romanticismo non era affatto un'epoca mitica, ma quasi contemporanea".

Pianisticamente, Cortot iniziò i suoi studi con Émile Decombes, allievo a sua volta di Chopin. Da lui Cortot ereditò il senso d'appartenenza a quella linea che, partendo da Chopin, si ricongiungeva con la musica francese della prima metà del XX secolo, epurandola dal manierismo di matrice tardoromantica. Sappiamo infatti che Decombes propugnava una lettura di Chopin in cui non venisse messo in secondo piano il rapporto, diremmo oggi, fra struttura e espressione, e in cui le "sdolcinature" del rubato di maniera fossero messe da parte a favore di una lettura più ritmicamente equilibrata. Cortot è quindi figlio più di Chopin che di Listz. Di quest'ultimo abbandona l'idea romantica del virtuosismo, mettendo da parte l'aspetto percussivo del pianoforte a favore di quello cantabile: Cortot è sì un romantico, ma che filtra la tradizione e la maniera stilistica attraverso la sua personalità e l'influenza dei contemporanei mutamenti culturali.

La posizione critica di Cortot rispetto alla tradizione romantica è da lui espressa in questo giudizio sul modo di suonare Chopin: "una serie di virtuosi è rimasta persuasa... che l'unico modo di interpretare bene Chopin sia di infliggergli distorsioni di ritmo e sdolcinature melodiche usate indistintamente sotto la comoda insegna del rubato legendario, giustificando con ciò le loro manomissioni di una musica che ripudia

qualsiasi esagerazione. Conviene e riferirsi a testimonianze dei veri discepoli di un Maestro di cui, per interpretarlo fedelmente, occorre capire le intenzioni piuttosto che imitarne la maniera".

E' vero anche che Cortot rimase legato al repertorio tradizionale, che includeva tutti gli autori che la tradizione dell'Ottocento aveva esaltato e conservato. Ciò non di meno aveva attenzione per la musica del suo tempo, e oltre ad eseguire Debussy, Ravel, Fauré, dava prime esecuzioni di molti autori contemporanei, conosciuti e meno conosciuti.

Rilevante nella formazione di Cortot è il fatto che egli riuscì a far seguire la sua evoluzione artistica da una pari evoluzione culturale. La sua erudizione, la sua cultura erano risapute e prova di questo si coglie nella non ridotta quantità di scritti, non solo strettamente musicali, che ha lasciato negli anni della maturità, coincidenti con il suo periodo più fecondo anche dal punto di vista concertistico.

A tale proposito, Alfredo Casella ci dà un interessante schizzo delle qualità di Cortot: "Cortot realizza il raro caso di un uomo che pensa davanti al piano. Una qualità di suono unica, per il suo timbro, per la sua nobiltà, per il suo carattere incisivo e penetrante, rende ogni nota densa di maturità ... uno stile in perpetua evoluzione". Proprio questa continua evoluzione fa dire a una sua allieva, Denise Bidal, che egli attraversò una fase di oggettività partendo dal romanticismo, per approdare poi a un ritrovato lirismo.

Dal punto di vista strettamente pianistico, Cortot certamente rappresenta un caso unico. Unica è la sua capacità di fondere l'aspetto tecnico in quello squisitamente espressivo. Unica è la ricerca delle sonorità e del tocco che aprono la strada a molti pianisti a lui posteriori. Unica è anche la sua distanza dall'atteggiamento virtuosistico di molti pianisti del tempo: la tecnica è al servizio della musica e, come testimoniano anche le registrazioni, Cortot non si preoccupa di sacrificare la precisione meccanica al risultato espressivo. Nonostante ciò, abbiamo una testimonianza di Horowitz che definisce l'esecuzione degli Studi e dei Preludi di Chopin, suonati da Cortot in un concerto all'Opera di Parigi, insuperabile.

La poetica di Cortot, possiamo dire, matura in quel mutamento a cui abbiamo già accennato e oscilla tra la rammemorazione e la narrazione (ambedue luoghi poetici del romanticismo, ma il primo esclusivamente romantico, il secondo invece rivisitato dalla musica francese e dalla nuova percezione del tempo che Debussy aveva maturato nella sua poetica): le due facce non a caso del repertorio di Cortot sono rispettivamente Chopin e Schumann.

L'opera interpretativa era per Cortot un incontro fra l'autore e l'esecutore, un incontro che però avviene sotto il segno del magico, per una fusione che non ha caratteri quantitativi, di completamento, ma se mai di empatia fra l'espressione dell'autore e quella che l'interprete può restituire agli ascoltatori. Se ci sono il senso della comunione da una parte col compositore e dall'altra con l'ascoltatore e l'idea di medium spirituale, c'è a fianco anche l'attenzione per il problema espressivo dell'interpretazione: "l'interprete può

e deve, a mezzo del linguaggio simbolico dei suoni, render chiaro il significato di una composizione". Per Cortot è anche chiara la differenza fra esecuzione meccanica e interpretazione, laddove vengono coinvolti l'aspetto tecnico e insieme quello intellettuale e spirituale. Così l'opera dell'interprete, coinvolgendo la persona nella sua umanità - sentimento e pensiero - ha un valore intrinseco: "interpretare significa creare di nuovo, in sé, l'opera che si suona", dove in sé significa in se stessi (quindi senza fare il passo che avremmo visto più tardi nelle nuove generazioni di interpreti, ma rimanendo in una prospettiva in cui la soggettività ha il primato). "La musica - dice Cortot - deve vivere in noi e con noi. Essa è lo specchio nel quale noi riflettiamo la nostra immagine. La nostra arte ha di meraviglioso che essa ci consente di crear di nuovo una bellezza, se non morta, per lo meno assopita fra le linee del pentagramma." Emerge qui una concezione vitalistica ancora derivante dal Romanticismo: l'idea che l'opera sia qualcosa di vivente nelle mani dell'interprete che ripercorre la vita che l'opera serba nella sua inesauribile pienezza di significati. Ma in questo è salvaguardato l'aspetto creativo e fattivo dell'interprete, che è veicolo e anche soggetto creativo.

La metodologia interpretativa di Cortot implicava anche una ricostruzione storica delle condizioni in cui l'autore ha creato, rimanendo però circoscritta alle ragioni ambientali e non a quelle propriamente storico-culturali. Ciononostante, il primato è assegnato alla ricostruzione interiore: Cortot si spinge oltre dicendo con un'iperbole che "se esiste un documento storico che stabilisca esattamente il carattere emotivo (dell'opera, n.d.r.), ma che il nostro sentimento d'interprete non condivide, non temo di affermare che in un caso simile non dovete tener conto d'altro che del vostro sentimento personale". La posizione di Cortot però non scivola nell'anarchia interpretativa tardoromantica, poiché "il linguaggio dispone di un'eloquenza sufficientemente precisa, da non permettere che un assoluto controsenso possa reggersi lungamente" Lo scopo dell'interprete è concentrato comunque sull'autore: è l'intenzione dell'autore che deve risultare dall'approfondimento dell'interprete e dalla sua lettura "poetica".

Se intendiamo per stile la capacità di elaborare il linguaggio dell'arte (in questo caso, la tecnica esecutiva ed interpretativa) per approdare a una personale e unica rappresentazione ed esprimere con essa il proprio mondo e, in una parola, la propria poetica, emancipare lo stile dal gusto significa dare all'interprete la sua autonomia creativa.

In questa direzione uno studio rilevante è quello compiuto da Robert Philip. La sua analisi si riferisce alle registrazioni nella prima metà del XX secolo, senza tuttavia presentare a fianco ad esse un ricco contorno storico biografico che spieghi l'origine e la formazione degli artisti. La sua analisi si riferisce a problemi stilistici esaminati attraverso un lavoro comparativo svolto a partire da categorie individuate quasi per genere come la flessibilità nel tempo, il rubato, le note lunghe e corte, il vibrato, il portamento ecc., entrando nel merito di autori e citando le varie registrazioni storiche di riferimento. A proposito di Cortot, egli sottolinea l'utilizzo particolare del rubato e delle oscillazioni del tempo metronomico. Il carattere di libertà dell'esecuzione prevale ancora nello stile di Cortot anche se rispetto a pianisti contemporanei.

E' grazie infatti alla comparazione delle registrazioni degli stessi brani che si riesce a individuare lo stile e a collocarlo nel contesto dello stile pianistico dell'epoca. A tale proposito abbiamo esaminato i primi movimenti della Seconda e della Terza Sonata di Chopin, proprio perché, essendo formalmente le più complicate, possono offrire la più ampia prospettiva sul pensiero musicale del nostro autore. Notiamo che Cortot nella II Sonata, pur non rispettando talvolta le indicazioni sulla partitura, è più vincolato al testo di pianisti contemporanei che hanno lasciato la loro interpretazione della medesima opera (per esempio, Rachmaninov è un esempio nello stravolgimento arbitrario delle indicazioni e della scrittura chopiniana). La lettura di Cortot è qui sì libera, ma vincolata alla scelta drammatica del compositore che non solo scrive i due temi in netto contrasto, ma anche alterna movimento e quiete nello sviluppo e nei ponti modulanti. A differenza di questa lettura, molto più arbitraria appare quella del primo movimento della III Sonata. Qui Cortot approfitta della non evidente e classica opposizione di tema maschile e femminile e dell'assenza di un tema ritmicamente forte per spostare la sua attenzione sulle sonorità, sugli effetti timbrici della materia sonora, più vicini a Debussy che ai romantici. Prevale la libertà nell'esposizione del secondo tema, nelle transizioni modulanti e nello sviluppo, di modo che l'impressione che giunge all'ascoltatore moderno è quella di una dispersione formale.

Il limite di questo stile si manifesta probabilmente nel non guardare all'opera più che al compositore. E' lo spirito, l'emozionalità del compositore con cui l'interprete si mette in sintonia e non prima l'opera nella sua scrittura. Non l'opera contiene tutte le possibilità espressive, ma la soggettività dell'autore, che nell'opera deposita un'enigma che l'interprete, per Cortot, ha il compito di svelare a chi ascolta.