

## LA MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

Nella tradizione della musica colta occidentale, un ruolo del tutto particolare ha svolto il repertorio affidato alle piccole formazioni cosiddette 'da camera'. Tale termine chiarisce la destinazione e a ben vedere il carattere stesso delle composizioni che ne fanno parte, dal momento che esso rimanda ad una dimensione espressamente 'domestica' della musica: nel linguaggio pre-ottocentesco, infatti, 'camera' equivale più o meno al moderno 'salotto', ambiente strettamente privato, intimo e confortevole, nel quale i padroni di casa piacevolmente conversano ed intrattengono gli ospiti invitati. Il repertorio 'da camera', dunque, fa riferimento ad un genere di musica riservata non a grandi masse di pubblico ma ad un ristretto e ben selezionato gruppo di persone riunito in un ambiente raccolto e 'familiare', nel quale l'attenzione di tutti è sempre desta e la capacità di comprensione sempre totale. In breve, pochi esecutori e pochi ascoltatori rappresentano i protagonisti di tale modo di concepire la musica, e le caratteristiche di questa rispondono alle particolari esigenze di tale precisa ambientazione: le composizioni conservano così il tono intimo e raccolto, ma al tempo stesso salottiero e di amabile conversazione, senza mai preoccuparsi eccessivamente di attirare con forza o con effetti plateali l'attenzione degli ascoltatori. Di fatto si può dire che, almeno in via di principio, in nessun altro genere di musica il divario tra esecutori e pubblico - nel senso anche di semplice distanza fisica tra le due parti - è ridotto a così minimi termini quanto in quello cameristico, tanto che se per 'pubblico' intendiamo le persone che fruiscono e che godono del prodotto artistico, è perfino pensabile che esso coincida pienamente con gli esecutori stessi; come a dire che la musica da camera, dato il suo carattere di intima conversazione tra poche persone che 'si intendono' perfettamente, può essere destinata anche soltanto all'esclusivo apprezzamento dei musicisti che la eseguono per se stessi e per il loro reciproco piacere. Certo anche la musica strettamente solistica può avere questo carattere di intimità, ma nel repertorio cameristico è presente in più quell'aspetto di conversazione tra le parti diverse che rende il discorso più complesso, più interessante e più raffinato. Se la musica solistica può essere paragonata all'intima riflessione di un individuo, al monologo di un protagonista unico, o al discorso di un oratore di fronte ad un pubblico passivo, nella musica da camera, come in una discussione di salotto, figurano soggetti diversi, ognuno dei quali con una propria precisa individualità ed ognuno dei quali con una ben percepibile 'presenza'; il risultato è quello di un serrato dialogo tra i personaggi, un accavallarsi continuo di opinioni e di comportamenti diversi, un complesso gioco di approvazioni, di contraddizioni, di momentanei accordi, di parziali silenzi che in ogni situazione richiedono comunque ad ognuno la piena consapevolezza di quanto sta avvenendo attorno e di quanto si sta dicendo.

### *Qualche breve consiglio prima dell'ascolto*

Va subito ammesso che seguire questo dialogo, questa conversazione di salotto in musica, è senza dubbio estremamente difficile e impegnativo, dal momento che è sempre necessario conservare la massima attenzione su tutto quanto i protagonisti stanno dicendo per non perdere il filo dell'intero discorso. Lo scarso successo che il genere della musica da camera ottiene tra il grande pubblico è dovuto fondamentalmente a questo aspetto di complessità e di estrema raffinatezza che la caratterizza e che comporta un massimo grado di concentrazione non solo da parte degli esecutori (che devono seguire con attenzione non solo la propria parte, ma anche quella altrui), ma soprattutto degli ascoltatori, che non essendo direttamente implicati nel dialogo interno alla composizione rischiano facilmente di perderne alcune battute e dunque di lasciarsi sfuggire la logica complessiva.

Tale premessa può sembrare forse poco incoraggiante, ma è necessaria per comprendere quanto la musica da camera, ancor più di quella strettamente solistica o di quella sinfonica, sia in realtà veramente apprezzabile solo dopo aver acquisito con essa almeno una discreta confidenza se non una piena comprensione: ad un primo - e magari superficiale - ascolto da parte di un orecchio non allenato essa può facilmente risultare troppo ostica o insopportabilmente priva di elementi di particolare effetto. Solo una partecipazione molto attenta a tutto quanto essa propone rende tale musica veramente interessante.

Non è possibile naturalmente presentare qui spiegazioni esaustive, considerato anche il carattere puramente 'antologico' di questa raccolta: ci limitiamo ad offrire solo qualche spunto per facilitare almeno in parte l'approccio a chi si sente nuovo a tale tipo di repertorio.

L'elemento primo da tenere in considerazione ascoltando musica da camera è, lo abbiamo già detto ma ci permettiamo di insistere, l'aspetto decisamente *solistico* di essa: ogni strumento rappresenta una

precisa individualità, un protagonista insostituibile e determinante nell'economia della composizione. Contrariamente alla musica sinfonica, dove compaiono strumenti di raddoppio, di semplice completamento e in un certo senso di importanza accessoria, nella musica da camera ad ogni singolo esecutore è affidata una parte di fondamentale e insostituibile valore, caricandolo così di una forte responsabilità. In parole semplici, se in un'orchestra sinfonica manca un violino, la composizione eseguita può non risentirne in maniera evidente, mentre in un brano cameristico l'assenza di un violino (o di un flauto o di un violoncello e così via) implica lo stravolgimento totale della composizione, come se in una recita teatrale venisse a mancare un attore protagonista anziché una semplice comparsa. Ogni singolo strumento, nelle formazioni cameristiche, assume un valore primario e dunque l'intera composizione in questo tipo di repertorio si regge totalmente sul perfetto equilibrio che si instaura tra le parti.

Seguire il loro dialogo dunque è importante, ma è necessario anche rendersi ben conto del bilanciamento complessivo che via via si realizza tra gli strumenti durante tale dialogo: ognuno di essi infatti possiede un proprio 'peso', manifesta in maniera più o meno vistosa una 'presenza' che è determinante per la costruzione della composizione. È quindi importante verificare innanzitutto a quali strumenti essa è affidata, perché l'organico utilizzato condiziona spesso l'impostazione del discorso musicale, la sua struttura e i suoi contenuti. Gli esempi riportati in questo disco offrono un buon campionario di soluzioni diverse: generalizzando, gli strumenti impiegati possono appartenere tutti ad una medesima famiglia, come nel caso classico del quartetto d'archi (due violini, viola e violoncello); oppure comprendere uno strumento estraneo che inevitabilmente assume un ruolo di un certo spicco rispetto agli altri - è il caso ad esempio del quintetto con pianoforte (o clarinetto, e così via), nel quale tale strumento si affianca o si contrappone al più omogeneo gruppo dei quattro archi, creando una sorta di diversivo timbrico ad esso; oppure, ancora, accostare singoli strumenti di famiglie diverse (ad esempio un pianoforte, un clarinetto e un violoncello, come nel caso presentato di Brahms), in modo da valorizzarne le individuali peculiarità attraverso il loro reciproco confronto; oppure, per citare ancora un caso - ma le combinazioni possibili sono svariatissime -, limitare il dialogo a due soli strumenti (spesso, ma non obbligatoriamente, uno di essi è il pianoforte), in modo che la struttura di esso risulti il più chiara ed evidente possibile.

Naturalmente tutte queste diverse possibilità possiedono la loro storia, i loro perché, i loro problemi e le loro peculiarità. Epoche diverse hanno preferito formazioni di un certo tipo e ne hanno ignorate altre, a seconda delle caratteristiche assunte dagli strumenti stessi nel corso della loro evoluzione, dei gusti dei singoli compositori, delle mode del tempo, delle tradizioni compositive più seguite. Ogni genere ha la sua storia che non sempre si intreccia con quella dei generi affini: la storia del trio con pianoforte non è quella del quartetto d'archi, e così via, e certo bisognerebbe conoscere storia e problemi di ogni specifico repertorio per meglio comprenderne il significato. Qui ci limitiamo solo ad alcune indicazioni generali.

Si è detto della 'difficoltà' del genere della musica da camera. Questo è un aspetto davvero peculiare e spiega la predilezione che i musicisti hanno sempre avuto per tale genere. Infatti esso comporta un carattere in un certo senso *sperimentale* e *astratto*, che solo chi ha piena confidenza con il linguaggio musicale di un certo tipo può comprendere ed apprezzare. Cerchiamo di spiegarci con parole semplici. Comporre (ed eseguire) un brano, ad esempio, per pianoforte, clarinetto e violoncello, significa in altre parole non solo condurre un dialogo a tre personaggi, ma soprattutto *sperimentare* le combinazioni timbriche che tali strumenti realizzano: per esempio il tema può essere affidato al violoncello e assumerà certe caratteristiche; oppure al clarinetto e ne assumerà altre. Ma poi dipenderà anche da cosa stanno realizzando nel frattempo gli altri due strumenti che accompagnano, e non è detto che il tema non possa essere distribuito tra tutti e tre gli strumenti, e così via. Non solo il tema, ma ogni particolare (un breve fraseggio, un sospiro musicale, una serie di accordi, anche una sola nota) può assumere connotazioni diverse a seconda del tipo di 'ambientazione' sonora in cui si trova e così si sperimentano infinite combinazioni che sono non solo timbriche, ma anche condizionanti la stessa struttura del pezzo.

A un livello ancora più raffinato, perché basato su elementi ancora più sottili, è tale *sperimentazione* applicata a strumenti della stessa famiglia, quale appunto gli archi di un quartetto o di un quintetto. Qui il gioco degli impasti timbrici, dei rapporti sonori tra le diverse parti, diventa veramente una questione di orecchi finissimi: un violino con una viola, la viola con il violoncello, i due violini con il violoncello, e così via, modificando di volta in volta in maniera anche impercettibile un equilibrio perfetto tra strumenti che tanto si assomigliano. Il compositore (e il musicista che esegue) è dunque tutto preso da questo delicatissimo gioco di *rapporti* tra le diverse parti, e questo è ciò che più lo interessa: non il volume, la *quantità* materiale di suono emesso, ma i rapporti essenziali tra l'andamento delle parti diverse. In questo

senso la musica da camera è la più *astratta*, perché è ridotta alla sua più scarna e nuda essenzialità: ogni composizione di questo genere potrebbe essere amplificata in modo da assumere una corposità sonora piena e coinvolgente - un quartetto d'archi potrebbe ipoteticamente essere eseguito da venti violini, dieci viole e dieci violoncelli, cioè da una vera orchestra, e il risultato sarebbe ben più 'pieno' - ma nella sua formazione originaria ogni aspetto della composizione stessa è realizzato nella più radicale essenzialità. Anche gli effetti più eclatanti, le soluzioni più radicali e le innovazioni linguistiche più rivoluzionarie vengono espresse nella loro forma più scarna ed essenziale - spesso quindi anche più cruda -, così come gli aspetti più profondamente espressivi sono ridotti alla loro forma più pura e intimistica. Tutto questo, naturalmente, non favorisce un ascolto facile soprattutto per chi si aspetta una musica ricca di soluzioni dall'effetto travolgente. Sarebbe d'altra parte sbagliato considerare la musica solo per il suo grado di *passionalità*, quando ad essa concorrono anche aspetti di tipo più cerebrale: la raffinata 'architettura' di una composizione, ad esempio, tutta giocata sugli equilibri delle parti e sulle loro reciproche relazioni e proporzioni, è uno degli elementi da valutare con attenzione.

### *Breve guida all'ascolto dei brani proposti*

Il saggio di **Mozart** qui presentato (1787) costituisce una prima prova evidente di quanto si è detto. Si noti come il compositore metta in risalto il tema principale, più volte ricorrente, proprio attraverso un caratteristica e ben delineata distribuzione di ruoli agli strumenti, qui chiaramente differenziati in tre precisi gruppi: da una parte i violini che intonano la melodia, al centro le viole che reggono con un accompagnamento composto da note ribattute, e sotto il basso che muove indipendentemente una sorta di 'controcanto'. Altrove tale ripartizione non è altrettanto chiara e si instaura un vero e proprio dialogo tra le parti che si rispondono a vicenda.

In **Beethoven** (1794-95) il dialogo tra gli strumenti è certamente più spigliato e disinvolto, tutto un gioco di ammiccamenti e scambi di allegre battute, grazie soprattutto alla marcata differenziazione timbrica degli strumenti: qui le parti, più che fondersi in un unico impasto sonoro, sembrano rincorrersi a vicenda e quasi farsi beffe l'una dell'altra, ottenendo quei risultati di sicura piacevolezza che erano richiesti ad un genere musicale di puro intrattenimento salottiero quale era appunto il Trio per pianoforte, violino e violoncello. Qui manca totalmente quella parvenza di cerebralismo mostrata dal Quartetto e dal Quintetto per archi, il tono è forse più superficiale e scanzonato ma più spontaneo e immediato, e certo la differenza di carattere spiega la differente storia dei due generi, l'una condotta sotto il segno di un elevato impegno compositivo, l'altra sempre finalizzata ad un intrattenimento leggero e garbato che bene si adatta alla vita dei salotti (non a caso Beethoven scelse la forma del Trio con pianoforte per debuttare ufficialmente come compositore e farsi notare nei palazzi dell'aristocrazia viennese).

Tutt'altro carattere presenta il Duo per violino e pianoforte di **Schubert** (1817): i due strumenti sono anche qui pienamente caratterizzati nella loro individualità, ma la condizione di un loro colloquio diretto ed esclusivo, potremmo dire a quattr'occhi, offre possibilità di un dialogo ben più profondo ed intimo. Se il Trio poteva essere paragonato ad una piacevole e non particolarmente impegnativa conversazione tra amici, la Sonata a due si presenta piuttosto come una confessione tra due persone che hanno molto da dirsi e molto da discutere: gli argomenti vengono meglio approfonditi, il dialogo è più chiaro e meglio delineato, l'intesa (o lo scontro) tra i due personaggi è più evidente e meno confusa, l'allegria e bonaria ironia lascia lo spazio ad una maggiore serietà di intenti. Le possibilità espressive offerte da questo genere musicale sembrano insomma essere maggiori, dal momento che sembra più facile porre in evidenza i caratteri peculiari dei singoli strumenti senza rinunciare ad un serratissimo scambio di battute che li pone in continuo e diretto rapporto.

Il Romanticismo è ormai alle porte, ed ecco che i toni tendenzialmente salottieri della musica da camera lasciano il posto ad una ricerca espressiva più approfondita, soprattutto là dove subentra la presenza del pianoforte, strumento verso il quale si riversa tutta la più intensa passionalità romantica. Esplorate a fondo le risorse del pianoforte solista, **Schumann** allarga con il Quintetto op. 44 (1842) i propri orizzonti, prima di cimentarsi nelle grandi composizioni orchestrali, e dona anche a questa composizione, come nelle precedenti opere pianistiche, un andamento 'sinfonico' di ampio respiro.

Naturalmente tali scelte stilistiche sono determinate innanzitutto dalla personalità di ogni compositore, dal suo mondo spirituale e dal linguaggio artistico che egli utilizza. Non tutti gli autori si

esprimono con totale slancio poetico: molti di essi si mantengono ancora entro i confini di una produzione elegante e misurata, ancora intesa come perfetta espressione di un ideale di classica bellezza e dunque non minata da tensioni interiori e turbamenti spirituali. Il caso di **Mendelssohn**, che fu 'Felix' di nome e di fatto grazie ad una vita agiata e ricca di successi, è particolarmente significativo: compositore raffinato ed elegante, egli è l'unico dei grandi musicisti ottocenteschi a coltivare con duraturo interesse la classica forma del quartetto d'archi, nel quale, come è dimostrato nel saggio qui presentato tratto dall'op. 12 (1829), l'atmosfera serena e raffinata che abbiamo riscontrato anche nel Quintetto mozartiano non viene mai meno, così come non viene mai meno, nonostante il tono qua e là leggermente appassionato, quel calibratissimo equilibrio tra le parti dialoganti che costituisce l'essenza più pura del linguaggio cameristico tradizionale.

**Brahms**, d'altra parte, infonde nel repertorio cameristico uno spirito profondamente romantico, esprimendo accenti di intimissima partecipazione, tali che le composizioni di questo genere si trasformano veramente in segrete confessioni di un'interiorità mai prima d'ora rivelata con tanta chiarezza. Nel Trio op. 114 (1891) è soprattutto il timbro caldo e avvolgente del clarinetto a caratterizzare l'opera, ad infonderle quel tono morbido e vellutato che anche il violoncello contribuisce a creare. Il pianoforte, da parte sua, si adegua a tale atmosfera, e rinunciando ad ogni movimento violento o percussivo, si unisce agli altri due strumenti in un dialogo amoroso nel quale ogni tensione sembra sciogliersi, tempo e spazio sembrano dilatarsi, e tutto appare come trasfigurato in una nuvola di sogno.

Con Brahms la stagione romantica raggiunge il proprio apice ed esaurisce la propria funzione principale: con il Novecento il repertorio cameristico cerca nuove ragioni d'essere e nel perseguire nuovi obiettivi esplora nuove soluzioni linguistiche. La produzione di musica da camera diventa particolarmente problematica per compositori del nuovo secolo, e diventa ancor più che in precedenza un banco di prova ed un terreno di sperimentazione linguistica per i musicisti più innovatori. Tra questi **Debussy**, giunto al termine della propria esistenza, sente particolarmente forte l'impulso di cimentarsi con organici cameristici, e progetta di comporre un ciclo di sei Sonate per più strumenti. Il progetto viene realizzato solo per metà e la Sonata per violino (1917) è di fatto l'ultima composizione completa del musicista francese. Si tratta di un'opera sofferta, non solo per ragioni biografiche (secondo lo stesso Debussy "Questa sonata sarà interessante come documento e come esempio di come un uomo malato può scrivere in tempo di guerra"), ma anche per motivi stilistici, dal momento che in essa si fa uso di un linguaggio musicale nuovo, non più basato su quella romantica cantabilità di lungo respiro, ampiamente sviluppata su temi musicali riconoscibili, ma su una tumultuosa frammentazione di idee, nelle quali ogni elemento del discorso musicale (timbri, ritmi, frammenti melodici, ecc.) diventa un elemento fondamentale per la 'costruzione' del pezzo. Il risultato è appunto di un ascolto frammentario, almeno apparentemente, e dunque senza dubbio sconcertante per l'ascoltatore che non sia preparato alle intenzioni di Debussy, in un certo senso dissacranti ma al tempo stesso proiettate verso la formulazione di un linguaggio radicalmente nuovo.

È del resto l'epoca della grande dicotomia tra compositori e pubblico e ciò che i musicisti creano, sperimentando nuove soluzioni, sempre più difficilmente è compreso dai non addetti ai lavori. Anche **Stravinsky** affronta il genere cameristico proponendo forme compositive concepite in modo totalmente nuovo e certo il risultato è inevitabilmente sconcertante per un pubblico abituato al linguaggio ottocentesco. Il brano qui presentato, datato 1914, colpisce per l'assoluta assenza di quel movimentato dialogo interno che poneva le parti in dinamica relazione reciproca, e anzi colpisce per l'inquietante assenza di ogni aspetto dinamico, di quel naturale senso del movimento che costituiva il filo conduttore della logica musicale delle opere tradizionali. Qui gli strumenti, anziché dialogare, si fondono in un unico blocco compatto i cui movimenti, lenti ed impercettibili, anziché il senso dinamico sembrano suscitare quello di una staticità, di una universale 'fissazione' del tempo che mai la musica in precedenza aveva saputo esprimere.

Al confronto, il Quartetto di **Ravel** (1902-1903) utilizza un linguaggio ben più vicino alla tradizione e basato su meccanismi compositivi più familiari anche al pubblico comune: ritornano i temi musicali pienamente riconoscibili, la loro elaborazione, il raffinato colloquio tra una voce e l'altra. L'aspetto di moderna novità sta nell'atteggiamento di razionale lucidità che emerge da tale musica. Escludendo del tutto ogni forma di abbandono sentimentale o passionale, Ravel costruisce l'intera composizione musicale come un arguto gioco di puro cerebralismo, un frutto di un atteggiamento intellettuale rigorosamente controllato che non lascia spazio a involontarie confessioni, quasi come se il far musica richiedesse una mentalità più scientifica che artistica. L'aspetto straordinario sta tuttavia nel fatto che, nonostante tali premesse possano suggerire il rischio di una scostante freddezza, i risultati sono invece di pura bellezza, e animati da una vitalità interiore che in un certo senso fa splendere la composizione di luce propria.

Anche la Sonata per viola e pianoforte di **Shostakovich** (1975), ultima opera del compositore come la citata Sonata di Debussy, lascia trasparire questo atteggiamento di razionale lucidità, e proprio come la parallela sonata debussyana, anche se attraverso un linguaggio diverso, manifesta un carattere scarno e perfino di provocante dissacrazione. L'andamento martellante e percussivo di questo brano, di una bellezza smagliante ma ruvida ed aspra, è espressione di un Novecento disilluso e quasi cinico nel suo crudo realismo, non più disposto a cullarsi in morbide melodie, sognanti un ideale di pura bellezza che il mondo reale non conosce, ma capace di mettere a nudo ogni verità anche nei suoi aspetti più amari e violenti.

La difficoltà nella comprensione della moderna musica novecentesca sta spesso proprio in questo malinteso: nel voler ricercare questo ideale di bellezza ed armonia laddove si trova solo una visione realistica e disillusa, a volte cinica, a volte drammatica, a volte venata da un evidente sarcasmo, a volte ancora dominata da un nero pessimismo. Il mondo spirituale di **Schönberg** è in questo senso già pienamente partecipe di questa nuova temperie culturale, sebbene l'impostazione compositiva di *Notte trasfigurata* (1899), qui nell'originale versione per sestetto d'archi - l'opera è stata poi orchestrata dallo stesso autore -, non rinneghi di fatto la tradizione ottocentesca su cui Schönberg si era formato come musicista. La composizione tradisce infatti una esasperazione di tensioni espressive di sconcertante modernità per tempi in cui alla musica si attribuisce ancora una funzione ed un valore morale.

Il Novecento, come abbiamo detto, segna un superamento di tale concezione moralistica, ma non solo nella direzione di un cinico astrattismo: alcuni musicisti si orientano sul versante opposto, verso una sorta di misticismo musicale nel quale arte, simbolo e religione si confondono. Il *Quatuor pour la fin du Temps* di **Messiaen** (1940) è un esempio tipico di tale produzione in cui la musica sembra voler sconfinare oltre ai propri stessi limiti: la ricerca di un linguaggio musicale nuovo (qui orientata soprattutto verso raffinatissime combinazioni ritmiche) si unisce infatti ad aspetti descrittivi e simbolici, quali l'originalissima sovrapposizione (su una struttura di base ostinatamente ripetuta) dei canti dell'usignolo e del merlo, realizzata da un organico insolito perché determinato dai mezzi disponibili nel campo di prigionia in cui il lavoro fu composto.

*Ottavio de Carli*