

È spesso arduo, anche per i conoscitori più competenti, penetrare i più profondi significati dell'arte, riuscire a comprenderne i più segreti meccanismi, cogliere gli aspetti essenziali che ne determinano il 'funzionamento', al di là delle forme esteriori che possono magari anche essere facilmente individuate. In campo musicale, una via per addentrarsi in tali segreti può essere quella di considerare con attenzione non solo i cosiddetti *contenuti*, ma anche i *mezzi* con cui un'opera d'arte viene realizzata: in altre parole va tenuto presente che gli strumenti con cui si crea e si riproduce la musica hanno un'importanza non secondaria, ma essenziale. Con un paragone un po' grossolano si potrebbe dire che ai fini del contenuto artistico se praticamente nessuna differenza vi è tra un Sonetto del Petrarca recitato da un uomo o da una donna, da un vecchio o da un giovane, viceversa i risultati artistici sono radicalmente diversi, addirittura stravolti, se un *Preludio* o un *Notturmo* di Chopin vengono eseguiti col pianoforte, col clavicembalo, con l'arpa o con l'organo. Ciò significa che, in forma maggiore o minore, la creazione di un'opera musicale implica sempre e comunque una considerazione almeno approssimativa degli strumenti con cui essa viene poi realizzata. Ciò può sembrare ovvio e banale, ma è bene sottolinearlo, dal momento che non è pensabile addentrarsi nei segreti della musica senza appunto prendere confidenza con le 'voci' degli strumenti e con i significati di cui questi si fanno portatori. Ogni strumento ha infatti un suo peculiare timbro di voce e così come è possibile intuire il carattere di una persona dal tono della sua voce, così anche il timbro di uno strumento è senza dubbio determinante per la definizione dei 'contenuti' musicali.

È inoltre importante tenere presente gli strettissimi rapporti tra il linguaggio musicale puro e le possibilità e le caratteristiche di ogni strumento: sono due mondi interdipendenti, che si sono coi secoli condizionati a vicenda, e in effetti parlare di 'linguaggio musicale' significa spesso considerare anche propriamente il 'modo' con cui uno strumento si esprime. In altre parole è opportuno valutare se lo strumento è utilizzato al massimo o al minimo delle sue possibilità; se è la sua stessa conformazione a condizionare il linguaggio musicale, o se è la musica ad imporsi sullo strumento costringendolo a prestazioni che lo forzano verso limiti che gli sono innaturali; se ciò che esprime sarebbe esprimibile anche con altri strumenti o se solo le caratteristiche peculiari del suo timbro e delle sue possibilità tecniche ne permettono la realizzazione; e così via. Tutto questo condiziona e determina i diversi modi di fare musica, e in fondo buona parte della nostra storia musicale può essere valutata sotto questi aspetti.

Giova anche focalizzare l'attenzione sull'importanza che gli strumenti hanno avuto nella nostra cultura musicale almeno negli ultimi secoli, tanto che si può senza esitazione alcuna affermare che l'elemento portante della stessa evoluzione della nostra moderna civiltà musicale sia costituito proprio dal suo carattere essenzialmente strumentale. Questo aspetto, unitamente alla tendenza profondamente individualistica dell'uomo occidentale, ha fatto sì che la musica composta per strumento solista abbia rappresentato una parte considerevole, quantitativamente e qualitativamente, dell'intera nostra produzione musicale. La voce di uno strumento solista è la voce di un individuo, e certo un ascolto consapevole può facilmente prendere le mosse da questo tipo di repertorio: è infatti più facile ascoltare una persona per volta, conoscerla a fondo individualmente, apprezzarne le doti interiori, prima di addentrarsi in più complessi colloqui di gruppo.

Naturalmente anche tra gli strumenti musicali vi sono quelli più o meno poliedrici, quelli capaci più o meno di imitare ciò che è diverso da se stessi, quelli più o meno autosufficienti, quelli che richiedono invece il sostegno di altri strumenti complementari. A seconda di tutti questi diversi aspetti, la musica assume caratteristiche particolari e una sua precisa identità. Ma soprattutto, è importante considerare in che misura i compositori valorizzino le possibilità specifiche di ogni strumento.

### Guida all'ascolto

Si prenda come primo esempio la celeberrima *Toccata e Fuga in re minore* di Johann Sebastian Bach: si noti come l'uso dell'**organo** produca un'immediata sensazione di potenza, di grandiosità e di regalità che nessun altro strumento saprebbe offrire. Si immagini lo stesso brano realizzato con mezzi diversi, e si pensi all'impoverimento musicale che ne deriverebbe. L'organo offre di per sé una sensazione di grande potenza, di moltiplicazione delle energie disponibili, sia per l'incredibile gamma di suoni che è in grado di realizzare, sia per la qualità specifica del timbro (e si immagini solo a che polmoni dovrebbe avere un'organista se dovesse soffiare direttamente l'aria nelle canne!). La grandezza di questa composizione non dipende però soltanto dallo strumento, ma dall'*esaltazione* delle possibilità dello strumento prodotta dalla musica di Bach. Basti considerare il potente e famoso squillo iniziale, più volte ripetuto nelle diverse zone della tastiera, per rendersi conto di come Bach sappia esaltare questo senso di potenza e di regalità. L'implicito richiamo alle trombe (le terrificanti trombe del giudizio!) è immediato ed immediata è la sensazione di dominio dell'intera zona della tastiera, cioè dell'intero spazio sonoro, che Bach conquista subito con la sicurezza e la baldanza di chi ne è assoluto padrone. Tale dominio si manifesta nell'intera composizione in duplice forma, e ne condiziona perfino la struttura esteriore. La suddivisione in due parti distinte, una *Toccata* e una *Fuga*, assume infatti un valore particolare: nella prima, il concetto del *toccare* la tastiera implicava, fin dalle antiche origini di tale forma, un'idea di abilità manuale, e soprattutto di ostentazione di tale abilità. Nella *Toccata* la forma musicale si piegava al libero destreggiarsi delle mani sulla tastiera e in definitiva essa rappresentava il momento della fantasia e della piena libertà espressiva. Viceversa nella *Fuga* il musicista trovava spazio per manifestare pienamente il senso della sapiente

costruzione, del razionale controllo della mente sull'istinto. Quel calibrato inseguirsi (da cui appunto il termine *fuga*) delle diverse apparizioni del tema musicale, che sovrapponendosi l'una all'altra giungono a costruire un edificio musicale veramente colossale, nel quale un singolo strumento sembra davvero assommare in sé tutta un'orchestra. Sfruttando appieno tutte le sue potenzialità l'organo rappresenta così la più grandiosa espressione di un singolo strumento individuale, la sua più completa esaltazione e possiamo di conseguenza anche dire una delle più alte espressioni dell'individualismo occidentale.

Naturalmente tali raggiungimenti sono stati frutto di una vera e propria conquista non solo tecnica ma anche culturale. Gli strumenti nacquero si può dire con la musica stessa, ma nella civiltà dell'Europa moderna il cammino per il loro predominio fu graduale e inizialmente, considerate le limitate possibilità, anche piuttosto timido.

Nel Cinquecento, ad esempio, uno degli strumenti con le maggiori potenzialità, almeno per le esigenze dell'epoca, e quindi tra i più diffusi era il **liuto**: la possibilità di pizzicare più corde contemporaneamente faceva sì che esso potesse riassumere diverse parti vocali ed eventualmente quindi sostituirle per intero. La sua funzione all'interno della società era quindi all'incirca equivalente a quella del pianoforte nelle case ottocentesche dei nostri nonni: quella cioè di uno strumento destinato a professionisti e dilettanti, presente in tutte le case e capace di realizzare i più diversi tipi di repertorio. La composizione di Dowland è tipica del genere e rappresenta solo un piccolo esempio tratto da una produzione sterminata per questo strumento, oggi in gran parte dimenticata. Ciò che qui preme notare è il timbro nitido e delicato del liuto, certamente opposto a quello prima ascoltato dell'organo. È un suono che riconduce ad una dimensione profondamente intima della musica, per la quale lo strumento si rivela veramente come un confidente al quale confessare i propri segreti interiori, più che un mezzo per ostentare le proprie abilità: in un'epoca in cui il carattere sfacciatamente plateale dell'esecuzione musicale non era ancora sviluppato, ciò spiega la diffusione dello strumento e del suo repertorio.

Nonostante le apparenze esteriori, il **cembalo** (o clavicembalo: i due termini sono equivalenti) è più vicino al liuto che non all'organo. Anche in questo strumento il suono è prodotto pizzicando le corde, e in un certo senso il cembalo potrebbe essere considerato come una sorta di liuto nel quale le corde non sono pizzicate direttamente, ma attraverso un meccanismo controllato da una tastiera. La parentela tra i due strumenti era però soprattutto nella loro funzione sociale, dal momento che il cembalo prese nel Settecento il posto che il liuto aveva nel '500 e '600. Esso ereditò dal più antico collega gran parte del repertorio, e lo elaborò adeguandolo alle nuove possibilità. Le maggiori dimensioni dello strumento, che permettevano maggiore potenza di suono, e soprattutto la presenza della tastiera, che accomunava il cembalo all'organo, gli permise infatti di elaborare un repertorio più ricco ed eterogeneo, dalle caratteristiche più brillanti e soprattutto più specificamente 'strumentali'. Fu Domenico Scarlatti, autore di più di 500 sonate per clavicembalo, ad offrire in proposito il contributo più ricco, anche qualitativamente: in tali composizioni le soluzioni tecniche nuove, a volte anche spregiudicate, sono sempre finalizzate ad effetti musicali davvero straordinari, e certo la sua produzione si presenta ancora oggi carica di significati di immutata modernità. Anche la *Sonata* qui presentata mostra i segni esteriori di un'esuberanza creativa che è indice di una vivacità spirituale difficilmente superabile.

Anche il clavicembalo però divenne ad un certo punto inadeguato a soddisfare le rinnovate esigenze culturali del nuovo secolo. L'Ottocento, secolo dell'espressività e del sentimento, trovava del tutto antiquato il tintinnante suono del cembalo, incapace ad esprimere i sottili moti dell'anima. Battendo le corde con dei martelli di feltro, anziché pizzicandole, si otteneva un suono meglio plasmabile, più morbido e soprattutto espressivo. Ecco allora il 'cembalo con il piano e il forte', strumento che ereditò il repertorio dell'illustre predecessore, e arricchendolo di una dinamica espressiva adeguata ai gusti dei tempi nuovi, aprì un nuovo capitolo della musica strumentale. Presto il **pianoforte** (come più brevemente venne chiamato) scalzò il cembalo dalla sua posizione di strumento musicale universalmente diffuso, e nel giro di qualche decennio divenne l'inseparabile compagno di ogni musicista. Suo punto di forza era la capacità di realizzare pienamente e autonomamente tutte le conquiste dell'espressione musicale del suo tempo. Chiuso nei salotti delle abitazioni private, esposto sul palco dei grandi teatri, discreto confidente nel silenzio della notte o indomito destriero che cattura le folle, il pianoforte seppe esprimere autonomamente un universo musicale dai confini incredibilmente ampi.

L'esempio di Schubert qui proposto mostra solo uno dei tanti volti che il pianoforte può assumere: quello fresco e cordiale di chi sa esprimere con scioltezza un senso di amabile confidenza, tutta giocata su un senso di immediata piacevolezza e soprattutto su una spontaneità che il titolo stesso della composizione sottolinea; ma anche quello, nella sezione centrale e nella conclusione, acceso da una forte carica di energia drammatica, forse non del tutto espressa ma sempre percepibile.

Era stato Mozart, per primo, a scoprire e soprattutto valorizzare le nuove possibilità espressive dello strumento. Mozart era però innanzitutto un drammaturgo, un compositore che dava il meglio di sé impostando drammaticamente, potremmo dire in modo autenticamente teatrale, la propria musica: essa giocava cioè le proprie carte migliori là dove vi era la possibilità di esprimere delle relazioni tra elementi diversi, esaltava le proprie qualità con il gioco del dialogo, dei contrasti e dei confronti. Così anche la sua musica per pianoforte trovava espressione migliore nel diretto rapporto con una compagine orchestrale pronta ad un dialogo sempre vivo e fresco, anche se non necessariamente conflittuale.

L'Adagio del *Concerto K 488* rappresenta certo uno dei momenti più alti di tale produzione: qui il dialogo tra il solista e l'orchestra è tutto impostato in chiave lirica e ambientato in atmosfere di profondo intimismo, raggiungendo vette di altissima poesia.

I concerti per pianoforte di Mozart costituirono un vero e proprio tesoro per la letteratura dello strumento, ma non esaurirono certo le sue risorse potenziali. L'Ottocento fu un secolo di esplorazioni stilistiche che videro il pianoforte come protagonista di primo piano, e certo altri strumenti meno importanti furono condizionati da tali esplorazioni soltanto di riflesso. I casi dell'**arpa** e della **chitarra** qui proposti sono tipici: le due composizioni, originariamente pensate per pianoforte, qui si presentano infatti sotto una diversa veste strumentale, e ciò dimostra innanzitutto che il linguaggio stesso della musica pianistica seppe avvicinarsi al mondo espressivo di strumenti diversi quali appunto l'arpa o la chitarra, e in secondo luogo che tali strumenti seppero accogliere e fare proprie le conquiste stilistiche raggiunte dal pianoforte. Le due composizioni, quella di Debussy e quella di Granados, non tradiscono infatti l'originaria destinazione, e sembrano essere composte direttamente sui nuovi strumenti. Nel primo brano, infatti, le atmosfere diafane e rarefatte del chiaro di luna bene si addicono al delicato timbro dell'arpa, mentre nel secondo i colori del folklore spagnolo sembrano trovare piena corrispondenza nel suono della chitarra.

Pianoforte, arpa, chitarra, cembalo, liuto: tutti questi strumenti sono accomunati dal dato fondamentale che il suono viene realizzato attraverso una vibrazione di corde che l'esecutore pizzica o percuote, direttamente o per mezzo di meccanismi comandati da una tastiera. Ma le corde possono anche essere sfregate con un archetto, e allora ecco la grande famiglia degli archi, accomunati dalla capacità di realizzare un suono duraturo e continuamente modellabile. L'esecutore, in grado di controllare in ogni momento l'espressione del suono, con gli strumenti ad arco può veramente 'cantare' ed esprimere un universo di sfumature che gli altri strumenti non sono in grado di realizzare. Fu in epoca barocca, proprio quando il tema dell'espressività nell'arte era particolarmente sentito, che gli archi conquistarono il loro insostituibile posto nella musica europea. In particolare il **violino**, per quel suo registro acuto che gli permetteva di emergere senza difficoltà sugli altri strumenti, per quelle ridotte dimensioni che lasciavano spazio ad un'agilità ad altri non concessa, divenne presto uno dei grandi protagonisti della musica occidentale, naturalmente votato a brillare come solista non solo in formazioni da camera, ma anche nelle orchestre più ampie. Il primo violino è tradizionalmente il 'capitano' dell'orchestra, e anche nei tempi passati la sua parte era affidata agli esecutori più brillanti e capaci, in grado di spiccare per le loro abilità virtuosistiche. Ecco allora le composizioni quali il *Concerto* di Bach qui presentato, nel quale il solista non sembra figurare come un elemento 'estraneo' o contrapposto all'orchestra, ma semmai esserne la punta di diamante, l'elemento di spicco in grado di eseguire da solo ciò che l'intero complesso non sarebbe in grado di realizzare. Ogni intervento del violino solista è infatti sempre più agile di quelli orchestrali, e certo nell'economia generale della composizione tutta l'attenzione è incentrata su quel piccolo strumento che con sole quattro corde tiene testa a tutti gli altri.

L'esempio di Bach naturalmente non fu isolato, e anzi il Settecento fu un secolo che vide la fioritura, soprattutto in Italia, di numerosi grandi violinisti (si pensi solo a Vivaldi, a Locatelli, a Tartini), ai quali si deve lo sviluppo di una tecnica strumentale davvero straordinaria. Il rappresentante più strepitoso e geniale di tale scuola di musicisti comparve però circa un secolo più tardi rispetto ai nomi ricordati, e cioè verso i primi dell'Ottocento. Il nome di tale astro era Niccolò Paganini, e la sua fama di esecutore addirittura diabolico si sparse presto in tutta Europa. Con lui la figura dell'esecutore solista si trasformò radicalmente, e non v'è dubbio che grazie ad un carisma veramente unico le sue apparizioni lasciarono ovunque un segno indelebile, soprattutto negli altri musicisti che ebbero la fortuna di ascoltarlo. Testimonianza caratteristica di questo violinismo strepitoso è data dalla raccolta dei *24 Capricci*, un'antologia di composizioni il cui titolo rivela il carattere di originalità e nella quale ogni composizione esplora fino ai suoi limiti estremi un particolare problema tecnico (ad esempio gli arpeggi, lo staccato, il legato, e così via). In questa maniera Paganini esplorò sistematicamente tutte le possibilità offerte dal violino, ne valorizzò le risorse, e soprattutto contribuì a realizzare un nuovo rapporto tra il musicista e il suo strumento, rapporto basato su una sorta di sfida continua, di funambolico gioco di prestigio atto a stupire le folle o comunque ad esplorare sempre più a fondo tutte le potenzialità anche nascoste dello strumento.

Tale atteggiamento condizionò tutto l'Ottocento, e se è vero che con il Novecento da un lato si tornò ad un rapporto con lo strumento basato su un utilizzo meno esasperato, è anche vero che la febbre del protagonismo colpì anche strumenti tradizionalmente usati solo all'interno di più ampie formazioni con ruoli di secondo piano. Tra questi, la **viola**, alla quale da sempre erano affidate semplici parti di riempimento, a causa del suo registro medio poco adatto ad emergere e più invece a fondersi con altri strumenti, non aveva mai conosciuto una vita come solista particolarmente ricca. Il brano di Stravinsky, composto nel 1944, rappresenta così un po' una rarità, almeno se si tiene conto della parallela e vastissima produzione violinistica. L'aspetto solistico si risolve però qui ben diversamente che in Paganini: più che a un brillante gioco di plateali effetti poco adatti al timbro caldo e morbido della viola, Stravinsky mira ad una più controllata e diremmo cerebrale espressività, frutto di un atteggiamento compositivo meno esuberante e passionale. Altrettanto introspettivo è il brano per **violoncello** di Britten, composto nel 1972 e tutto pervaso da un tragico sentimento di soffocato dolore: qui lo strumento, intimo confidente di segrete confessioni, non ha più quel carattere di calda e sensuale cantabilità che l'Ottocento gli aveva attribuito. Il *Concerto* di Schumann mostra proprio un esempio tipico di trattamento romantico del violoncello come strumento solista: si noti la piena cantabilità, espressa con frasi di

lunguissimo respiro, tutte condotte su registri 'caldi' che mai forzano le possibilità dello strumento e lasciano pieno spazio all'espressione del sentimento.

La possibilità di sfruttamento di tutte queste potenzialità di carattere espressivo spiega la vistosa preferenza che nel repertorio solistico l'Ottocento dimostrò nei confronti degli archi rispetto ai fiati. Questi ultimi suscitarono certo maggiore attenzione nel Settecento, quando il loro timbro incisivo e a volte perfino penetrante garantiva nel repertorio solistico un risalto assicurato. Il diverso atteggiamento compositivo di quell'epoca permetteva anzi disinvolute sostituzioni e comunque un'equivalenza di fondo tra questi diversi generi di strumenti. La composizione del musicista francese Charles Dieupart, attivo soprattutto in Inghilterra, venne in effetti pubblicata nel 1701 con l'esplicita indicazione "à jouer sur la flûte ou le violon" ('da suonarsi col flauto o col violino') e questo per la scarsa caratterizzazione timbrica richiesta dagli strumenti. Ciò lasciava naturalmente trasparire ragioni non solo strettamente musicali ma anche e soprattutto di carattere commerciale: più facile da suonare rispetto al violino, il **flauto** era strumento diffuso tra i dilettanti, e una composizione che non richiedesse abilità esecutive particolari poteva essere meglio venduta se destinata indifferentemente ad uno strumento o all'altro.

Anche la *Sinfonia dalla Cantata 'Ich steh' mit einem Fuß im Grabe'* di Bach, del resto, lasciava trapelare questa indifferenza di fondo nei confronti delle caratteristiche prettamente strumentali. Il brano in questione, infatti, prevede un **oboe** solista ma costituiva a quanto sembra la riutilizzazione di un movimento di un concerto probabilmente per violino ora perduto, del quale però resta oggi una versione riveduta per cembalo: come se Bach volesse sperimentare le diverse soluzioni ottenute affidando la stessa composizione a strumenti diversi.

Questo atteggiamento compositivo, che noi oggi forse riterremmo un po' superficiale se non addirittura irresponsabile, si trasformò in ogni caso in un atteggiamento di maggiore attenzione verso i valori timbrici della musica, e quindi verso gli strumenti.

Il *Concerto* di Stamitz mostra proprio la baldanzosa esuberanza di chi vuol mostrare uno strumento da poco entrato a far parte del repertorio della musica colta. Esso rappresenta infatti un'autentica primizia per quell'epoca, essendo stato composto nel 1777 ed essendo che solo in quegli anni il **clarinetto** si accingeva a conoscere una vera e propria diffusione (Stamitz stesso compose una decina di concerti per clarinetto), grazie anche all'attenzione mostrata per tale strumento da Mozart, il cui *Concerto K 622* rappresenta il capolavoro assoluto del genere e uno dei più alti raggiungimenti della musica solistica in genere.

La **tromba**, infine, lo strumento trionfale per eccellenza, lo strumento del Giudizio Universale, delle grandi fanfare militari, delle imponenti celebrazioni ufficiali, ha sempre impresso alla musica un forte carattere di maestosa solennità. Anche il *Concerto* di Haydn, pur costruito su un fluire giocoso e brillante del discorso musicale (secondo la tipica impostazione dei movimenti in *Allegro* del concerto settecentesco per strumento solista e orchestra), lascia chiaramente percepire questo carattere, proprio insito nella stessa natura timbrica dello strumento solista: come sempre avviene, l'individuo dotato di spiccata personalità riesce a condizionare spontaneamente ma in maniera inequivocabile l'intero ambiente circostante. La musica è davvero lo specchio della vita.

Ottavio de Carli