

Dukas, P.

1948 *Les Écrits de Paul Dukas sur la musique*, Société d'éditions françaises et internationales.

1980 *Chroniques musicales sur deux siècles (1892-1932)*, Stock, Paris.

Hanslick, E.

1972 *Musikkritiken*, Reclam, Leipzig.

Schumann, R.

1914 *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (1854), Breitkopf, Leipzig (5^a ed.); nuova ed. Reclam, Stuttgart 1982 (trad. it. *Gli scritti critici*, Ricordi-Unicopli, Milano 1991).

Shaw, B.

1981 *Shaw's Music*, a cura di D. H. Laurence, Bodley Head, London.

ALEJANDRO PLANCHART

L'interpretazione della musica antica

1. *Archeologia musicale in Europa.*

La sistematica rivisitazione della musica barocca, rinascimentale e medievale non soltanto come oggetto di studio e di riflessione, ma anche in termini di esecuzione e di apprezzamento estetico, è un prodotto dell'epoca romantica. L'affermazione di quello storicismo ottocentesco che ebbe inizio, particolarmente in Germania e in Italia, come componente della ricerca di un'identità nazionale sull'onda delle guerre napoleoniche, si fuse in Inghilterra con un tradizionale interesse di lunga durata per l'antichità e infine si estese alla Francia e alla Spagna. In tutti i paesi queste tendenze si trovarono associate a una reviviscenza religiosa di stampo conservatore, tanto cattolica quanto protestante, che alla fine avrebbe avuto una forte influenza sugli aspetti musicali di quello stesso storicismo. Tuttavia, a dispetto della relativamente rapida diffusione internazionale dello storicismo ottocentesco, è opportuno anche ricordare che in origine la storia dell'arte e la musicologia, come discipline accademiche, furono prevalentemente tedesche – in effetti fu Friedrich Chrysander a coniare il termine *Musikwissenschaft* – e che fin dall'inizio gli storici tedeschi interessati a queste discipline mostrarono quell'attrazione per l'Italia e la sua civiltà che avevano avuto sempre una forte presa sul *Geist* tedesco fin dai tempi di Carlo Magno.

I prodromi di tale riscoperta si possono rintracciare, alla fine del Settecento, nelle iniziative dell'Academy of Ancient Music di John Pepusch in Inghilterra e in seguito di Georg Kiesewetter a Vienna e Carl Friedrich Zelter a Berlino. Già all'inizio dell'Ottocento, le associazioni di *Kenner und Liebhaber*, in quasi tutte le maggiori capitali musicali europee, possedevano una certa conoscenza della musica barocca e del tardo Rinascimento, inoltre su questa musica erano stati pubblicati alcuni studi pionieristici. Il *Gradus ad Parnassum* (1725) di Joseph Fux, anche se concepito soprattutto come manuale di contrappunto, aveva contribuito alla quasi canonizzazione di Palestrina e mantenuto vivo l'interesse per la sua musica. La biografia bachiana (1802) di Johann Nikolaus Forkel attingeva alle sorgenti del nascente nazionalismo tedesco, con un atteggiamento che sarebbe stato imitato in Italia dallo studio su Palestrina (1826) di Giuseppe Baini, mentre l'attrazione degli studiosi tedeschi per la civiltà italiana si stava manifestando non soltanto negli studi di Carl von Winterfeld su Palestrina (1832) e su Ga-

brieli e la scuola veneziana (1836). Tuttavia, in un modo o nell'altro, per la maggior parte del pubblico dei concerti sarebbe stata l'esecuzione della *Passione secondo San Matteo* di Bach presso la Berlin Singakademie, l'11 marzo 1829, a costituire il momento determinante. Come ha giustamente sostenuto Harry Haskell, «l'Ottocento è stato un'epoca di archeologia musicale, e la *Passione secondo San Matteo* fu il suo primo grande ritrovamento» [1988, p. 13].

Un altro aspetto di tale archeologia musicale fu la pubblicazione di raccolte di musica del passato con quell'accurato metodo di studio delle fonti che i filologi e gli studiosi delle materie classiche avevano applicato ai testi letterari. Era questo l'intento soggiacente alla formazione della Bach Gesellschaft e alla sua decisione di pubblicare l'opera completa di Bach (Lipsia 1851-99). La lista dei sottoscrittori è rivelatrice del sostegno internazionale sorprendentemente ampio a un'impresa che si avvaleva di mecenati in quasi tutti i paesi europei e anche in America. Nel 1862 erano stati avviati altri due progetti, la raccolta delle opere di Händel (Lipsia, poi Amburgo 1858-92), e di Palestrina (Lipsia 1862-1907). Il fatto che queste iniziative siano partite con Bach, Händel e Palestrina non deve sorprendere, dal momento che, agli occhi dei Romantici, la loro musica rappresentava la musica antica per antonomasia. Verso la fine del secolo era stato intrapreso un certo numero di consimili progetti monumentali, riguardanti le composizioni di Schütz (Lipsia 1885-1927), Corelli (Londra 1891) e Orlando di Lasso (1894-1927), la musica per tastiera di Couperin (Londra 1888), le *chansons* di Dufay e dei suoi contemporanei (Londra 1898) e i perfino più ambiziosi *Denkmäler der deutschen Tonkunst* (Lipsia 1892-1931) e *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (Vienna 1894). La maggior parte di queste edizioni, anche quelle londinesi riguardanti Corelli e Couperin, erano frutto del lavoro di studiosi tedeschi e non sorprende che, quando Felipe Pedrell decise di dare alle stampe i lavori di Tomás Luis de Victoria (1902-13), si rivolse per la realizzazione alla casa editrice lipsiense Breitkopf und Härtel.

Nel loro approccio alla musica queste edizioni differiscono qualitativamente dalle collezioni antiquarie pubblicate in precedenza nel corso del secolo, quali *Musica Divina* di Proske e Haberl (Regensburg 1853-74) e *Tresor Musical* di Maldeghem (Bruxelles 1865-93), raccolte per lo più intese per un uso pratico immediato piuttosto che come fonti scientifiche di studio e archetipi per successive edizioni pratiche. Un'impresa notevole che abbracciava entrambi gli aspetti fu l'edizione dell'intero *corpus* del canto gregoriano intrapresa dai monaci di Solesmes a partire dal 1840, che produsse i suoi primi frutti con la pubblicazione del *Liber Gradualis* (Tournai 1881), curato da Joseph Pothier, e sfociò nella fondazione della collana «Paléographie Musicale» (1889).

L'attività editoriale era anche rivelatrice di un accentuato interesse per l'esecuzione della musica antica, stimolato dalla riesumazione della *Passione*

secondo San Matteo da parte di Mendelssohn (1829). Oltre alla tradizionale Academy of Ancient Music di Londra, l'esecuzione di musica antica, sovente in programmi finalizzati alla didattica, prese corpo a partire dalla seconda metà del secolo a Parigi per opera di Choron e Fétis [Wangermée 1948], a Bruxelles sempre grazie a Fétis, e in Austria e Germania con Brahms, Proske e Haberl. Buona parte della musica riscoperta era musica vocale sacra e il suo recupero si giovava non solo della costituzione di decine di nuove associazioni corali in Inghilterra, Francia e Germania, ma anche delle energie del movimento ceciliano, che mirava a purgare la musica ecclesiastica contemporanea dei suoi elementi teatrali e si proponeva come finalità pratica dei suoi sforzi un ritorno al canto gregoriano e alla polifonia del tardo Cinquecento. Questo non significa che fosse trascurata la musica strumentale. La musica del Seicento e del Settecento cominciò a comparire nei programmi dei concerti, e inoltre si ebbe un certo numero di virtuosi che cercarono esemplari ancora funzionanti di strumenti ormai obsoleti per utilizzarli nelle proprie esibizioni. Fra questi è degno di nota Ignaz Moscheles che già nel 1838 metteva in programma musica di Bach e Scarlatti suonata su un clavicembalo del Settecento; in questo caso uno strumento d'eccezione provvisto di una "cassa espressiva" simile a quelle degli organi, la quale permetteva di creare un effetto di crescendo e diminuendo. Gli studiosi della musica, per parte loro, tendevano ancora a vedere la storia della musica in termini evolutivi, costantemente indirizzata a quella "perfezione" dell'arte che consideravano tipica del loro tempo.

2. Dolmetsch, Landowska e Schweitzer, innovatori del primo Novecento.

A dispetto del profilo storico-didattico dei programmi e anche dell'uso occasionale di strumenti antichi, esecutori e curatori trattavano la musica dei secoli precedenti sostanzialmente come musica contemporanea, adottando e applicando le convenzioni d'esecuzione correnti alla propria epoca. Solo le collezioni musicali di *monumenta* cercavano di produrre versioni non ritoccate della musica, ma queste servivano regolarmente come fonte testuale per le versioni che pervenivano alla grande maggioranza degli esecutori, quindi sempre filtrate dall'opera di un altro curatore. Persino le ammirevoli ed eccellenti edizioni dei lavori per tastiera di Bach dovuti a Hans Bischoff erano chiaramente concepite per pianoforte e comprendevano sfumature dinamiche che, in alcuni casi, potevano essere fatte risalire a Beethoven e a Czerny. Tali atteggiamenti cominciarono a cambiare nei primi decenni del Novecento sotto l'influenza di tre personalità molto differenti che s'interessavano sia del repertorio sia dell'autentica sonorità della musica antica: Arnold Dolmetsch (1858-1940), Wanda Landowska (1879-1959) e Albert Schweitzer (1875-1965).

Nato in Francia, Dolmetsch inizialmente si era formato come fabbricante di strumenti, ma poi studiò violino con Henri Vieuxtemps (1879-80) al Conservatorio di Bruxelles (1881-83) e al Royal College of Music (1883-85). Ben presto s'interessò alla musica antica e agli strumenti d'epoca, restaurandone poi un certo numero; fabbricò il primo liuto nel 1893, il primo clavicordo nel 1894 e il primo clavicembalo nel 1896. Nel 1904 si trasferì a Boston, dove lavorò per la ditta Chickering costruendo clavicordi e clavicembali (1905-11), ivi compreso un clavicembalo commissionato da Busoni e in seguito appartenuto a Ralph Kirkpatrick. Dal 1911 al 1914 svolse un'analoga attività per la ditta Gaveau di Parigi, ma nel 1914 ritornò in Inghilterra per poi stabilirsi a Haslemere (1917) dove diresse un laboratorio dedicato alla costruzione di strumenti d'epoca, quali clavicordi, clavicembali, viole, liuti e flauti dolci, un centro per lo studio e l'esecuzione della musica antica e dove, a partire dal 1925, organizzò un certo numero di festival. Nel 1911 Dolmetsch aveva intrapreso uno studio sulla prassi esecutiva del periodo barocco, sfociato nella pubblicazione del suo trattato *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* [1915], lavoro fondamentale ancor oggi, nonostante le nuove conoscenze emerse.

In grande misura autodidatta, Dolmetsch era sotto ogni aspetto un esecutore dotato ed espressivo, capace di produrre un bel suono, per quanto talvolta le sue esecuzioni fossero tecnicamente discontinue. Il suo talento come fabbricante di strumenti e come insegnante e mentore non sono mai stati messi in dubbio. All'inizio il mondo accademico accolse con scetticismo la sua opera, ma alla fine i più restarono convinti dall'accuratezza e dalla profondità delle sue pubblicazioni. Per parte sua, Dolmetsch, uomo dalla personalità difficile e permalosa, si risentì per l'iniziale atteggiamento di scetticismo e non si riconciliò mai col mondo accademico. In un certo senso, l'interesse per la musica amatoriale da lui mostrato nel corso di tutta la sua esistenza lo faceva muovere in senso opposto all'indirizzo delle università e dei conservatori. Tuttavia il suo lavoro pose il fondamento sul quale poggia in gran parte la riscoperta della musica antica nel corso del xx secolo.

A differenza di Dolmetsch, Wanda Landowska e Albert Schweitzer furono musicisti formati secondo i canoni tradizionali ed esecutori virtuosi. Dopo aver esordito come brillante pianista, nel 1900 la Landowska si trasferì a Parigi e s'interessò al clavicembalo, col quale nel 1903 tenne il suo primo concerto. Da allora, anche se occasionalmente si produsse al pianoforte, divenne una zelante sostenitrice del clavicembalo e della musica di Johann Sebastian Bach. Nel 1913 presentò al pubblico un nuovo cembalo fabbricato da Pleyel su sue espresse indicazioni, che non era tanto una ricostruzione storica quanto una sorta di "espediente polemico" impiegato nella sua campagna contro la diffusa opinione sulla "superiorità" del pianoforte. La sua sonorità poteva espandersi in grandi sale da concerto ed era in gra-

do di reggere la compagnia dei moderni strumenti ad arco. Nello stesso tempo i registri azionati dalla pedaliera, tra i quali uno di 16 piedi, permettevano una varietà di coloriture in qualche modo più prossime alla musica francese del Novecento che non a quanto era possibile ottenere coi clavicembali del Sei-Settecento. Le sue splendide interpretazioni le valsero un grande seguito su scala mondiale; dopo aver insegnato presso la Schola Cantorum di Parigi, la Musikhochschule di Berlino e l'École Normale di Parigi, fondò una École de Musique Ancienne a Saint-Leu La Forêt, dove insegnò a un gran numero di allievi fino allo scoppio della seconda guerra mondiale. Con l'arrivo dell'esercito tedesco nel 1940, la Landowska lasciò la Francia prendendo la via dell'America. Spese i suoi ultimi anni a Lakeville, nel Connecticut, dove aveva ricreato qualcosa di simile alla sua scuola di Saint-Leu La Forêt. Il successo ottenuto nel far rivivere il clavicembalo non solo come strumento storico, ma anche come strumento del Novecento, fece sì che, al momento della morte, Debussy stesse progettando un lavoro con l'uso del clavicembalo e De Falla, Poulenc e altri le dedicassero importanti lavori scritti per questo strumento. I suoi scritti, dall'iniziale *Musique ancienne* [Landowska 1919] ai saggi riuniti in *Landowska on Music* [1965], non solo rivelano una preparazione profonda, ma ci trasmettono anche parte dell'entusiasmo e della fantasia che informavano le sue esecuzioni.

Oltre agli studi di teologia, e più tardi di medicina, Schweitzer ricevette un'approfondita formazione musicale in Alsazia con Eugen Münch e Jacobstahl, quindi a Parigi con Widor, Philipp e Marie Jaëll, un'allieva di Liszt. Da Münch e Widor, in particolare, ricevette non solo un'esauriente introduzione alla musica di Bach, ma anche la conoscenza della tradizione tedesca nell'interpretazione di questa musica. Già dal 1896 egli era scontento dei moderni organi per l'esecuzione della musica di Bach e nel 1909, al congresso della International Music Society, propose il suo progetto di un *Internationales Regulativ für den Orgelbau*, concettuale per quella *Orgelbewegung* che segnerà l'inizio del periodo di ripristino degli organi barocchi e la fabbricazione di nuovi strumenti basati su questi modelli, indirizzo dominante nella produzione dell'organo in gran parte dei paesi europei nella prima metà del Novecento. Il fondamentale studio di Schweitzer su Bach apparve in Francia nel 1905 e in Germania nel 1908, in edizione assai ampliata. Fra il 1912 e il 1914, insieme a Widor, pubblicò i primi cinque volumi dell'*opera omnia* per organo di Bach in un'edizione meticolosa, mentre gli ultimi tre vennero curati insieme a Edouard Nies-Berger e pubblicati fra il 1954 e il 1967, molto tempo dopo che Schweitzer aveva lasciato l'Europa stabilendosi a Lambaréné, in Gabon, dove sino all'ultimo diresse l'ospedale da lui fondato nel 1913. Negli ultimi decenni di vita Schweitzer lasciava a volte Lambaréné per tenere concerti e registrazioni in Europa, ma il suo lavoro più significativo nel campo dell'esecuzione musicale barocca era di fatto terminato nel 1914.

3. *Il cambiamento in Inghilterra e in Francia.*

L'azione di Dolmetsch, Landowska e Schweitzer si fece sentire principalmente sulla musica strumentale e in modo particolare sulla decisione di recuperare gli strumenti d'epoca nell'esecuzione della musica antica. Il loro influsso sulla musica vocale fu indiretto e complicato dal fatto che una "tradizione storica" era stata stabilita nel XIX secolo dal movimento ceciliano in Germania e dalle scuole di musica sacra come quella fondata a Parigi da Louis Niedermeyer nel 1853. Il cambiamento maggiore, a prescindere dall'importanza attribuita alle esecuzioni puramente *a cappella* di musica sacra del Cinquecento, si verificò con l'abbandono degli enormi organici ormai divenuti tradizionali in Inghilterra per i festival händeliani, e che venivano impiegati altrove in Europa per far rinascere la musica di Bach e di Palestrina, così come di altri compositori del Rinascimento e del primo Barocco. Tuttavia sembra che per l'emissione di voce non si considerassero granché le possibili differenze non solo da un'epoca all'altra, ma anche da un paese europeo all'altro. Cosa tanto più curiosa se si pensa che il secondo e il terzo quarto del secolo avevano assistito a cambiamenti notevoli nell'emissione di voce (analizzati da compositori come Rossini), nello sforzo di soddisfare le esigenze poste da repertori come il *grand opéra* di Meyerbeer e Halévy, le opere del secondo periodo di Verdi e le prime opere mature di Wagner. Ci si aspetterebbe che i direttori d'orchestra e i critici fossero in egual misura consapevoli di simili cambiamenti, ma punti di vista come quelli espressi da George Bernard Shaw ed Edmund Fellowes, i quali avevano per tempo sollevato interrogativi sull'altezza delle note e sul tempo, nonché sull'emissione di voce nelle esecuzioni della musica antica, erano poco frequenti anche a metà Novecento. Eppure, come emerge dalle fonti, i direttori dei cori si sforzavano di ottenere un'emissione di voce capace di rendere la polifonia abbastanza limpida e trasparente; agli inizi del Novecento un certo numero di organizzazioni (degne di nota soprattutto quella dei Chanteurs de Saint-Gervais sotto la direzione di Charles Bordes e il coro della Cattedrale di Westminster sotto quella di Richard Terry) ottennero un'invidiabile reputazione a questo riguardo e vennero imitate da altre istituzioni corali nel continente, e particolarmente in Inghilterra dalle fondazioni corali di Oxford e di Cambridge. Tuttavia si deve osservare che, sotto molti punti di vista, questa è una tradizione che si era formata largamente *ad hoc*, verso la fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, e che si portava dietro un certo numero di assunti non verificati concernenti la *purezza tonale* e i limiti di espressività e di sfumatura vocale che dovevano essere adottati nei repertori di musica antica, assunti che erano più una reazione contro il sentimentalismo "melodrammatico" della musica da chiesa dell'Ottocento che non il risultato di uno studio su quanto si poteva sapere circa le esecuzioni

vocali nei periodi rinascimentale e barocco. Di fatto questi movimenti e i loro sostenitori spesso mostravano di nutrire programmi e concezioni legati alla musica contemporanea del loro tempo: Niedermeyer e i ceciliani si occupavano di rinnovamento spirituale e di riforma della musica liturgica, Terry manteneva antichi e stretti rapporti con l'ordine benedettino della Downside Abbey e tramite questo con il movimento benedettino di riforma della musica sacra cattolica mediante il ripristino del canto gregoriano, mentre Bordes e i Chanteurs de Saint-Gervais finirono per stabilire rapporti non meno stretti con una delle istituzioni musicali più significative della Francia del primo Novecento, la Schola Cantorum.

Fondata nel 1894 da Charles Bordes, Vincent d'Indy e Alexandre Guilmant, la Schola Cantorum, che in origine intendeva chiamarsi Société de Propagande pour la Divulcation des Chefs-d'Œuvres Religieux, cominciò con un deciso programma di riforma della musica sacra in Francia non molto differente da quello dei benedettini di Solesmes. Nel contempo il suo intento era quello di essere una scuola di musica nella quale il corso di studi doveva rigidamente basarsi sul canto fermo (secondo il metodo di Solesmes) e sulla polifonia del tardo Rinascimento. Essa aprì i battenti nell'autunno del 1896 e alla fine divenne una temibile concorrente del conservatorio di Parigi in quanto era frequentata non soltanto da coloro che s'interessavano del gregoriano e della polifonia rinascimentale, ma anche dai compositori più creativi dell'epoca. Fra i suoi allievi vi furono Albert Roussel, Erik Satie, Isaac Albéniz, Joaquín Turina, Edgar Varèse, Bohuslav Martinů, Georges Auric, Arthur Honegger e Quincy Porter, mentre Claude Debussy e Romain Rolland furono tra i suoi primi sostenitori. Fra il 1900 e il 1910 la Schola prese l'inconsueta iniziativa di far rivivere, talvolta in forma oratoriale e talvolta in forma scenica, un certo numero di opere barocche, tra cui l'*Armide* di Lully, l'*Orfeo* e l'*incoronazione di Poppea* di Monteverdi, nonché *Hippolyte et Aricie*, *Zoroastre*, *Dardanus* e *Castor et Pollux* di Rameau. A dire il vero, queste opere venivano perlopiù presentate in versioni abbreviate e spesso romanticizzate a cura di Vincent d'Indy, versioni che per non pochi di questi lavori rimasero a lungo le uniche edizioni moderne disponibili. Durante i primi decenni del Novecento, la Schola diede un considerevole impulso al movimento per la musica antica in Francia e ispirò la formazione di un certo numero di complessi orchestrali che utilizzavano strumenti d'epoca, in particolare l'orchestra da camera "La Couperin" diretta da Eugène de Bricqueville e la Société des Instruments Anciens dei Casadesus.

4. *Germania.*

In Germania queste tendenze vennero accolte in due maniere distinte. Una fu quella della Singbewegung che era l'erede della tradizione ceciliana

del XIX secolo, ampliata in direzione di chiare ideologie nazionalistiche tedesche. L'altra fu la rinascita della tradizione del Collegium Musicum nelle università tedesche, operata a Lipsia da Hugo Riemann nel 1908. Nel 1922 Willibald Gurlitt, uno studente di Riemann, fonderà un *collegium* particolarmente attivo a Karlsruhe e molto presto altri *collegia* si costituiranno nella maggior parte delle università tedesche. Si trattava sostanzialmente di complessi amatoriali diretti da storici della musica che però comprendevano un certo numero di esecutori di notevoli capacità, i quali avevano anche la formazione adatta per districarsi in prima persona tra le astrusità della notazione medievale e rinascimentale; persone il cui fine ultimo era quello di affermarsi come musicologi. Ne derivò non solo un notevole incremento nelle esecuzioni di repertori più antichi di quelli barocchi e tardo-rinascimentali, ma anche, col 1931, l'inaugurazione di una collana dal titolo «Das Chorwerk», dedicata alla pubblicazione di accuratissime edizioni di musica medievale e rinascimentale che si rivolgevano principalmente agli esecutori pratici piuttosto che agli studiosi. Nei decenni seguenti l'esempio di «Das Chorwerk» venne seguito da numerose altre collane, soprattutto di «Antiqua Chormusik» e «Hortus Musicus».

Tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta cominciò a formarsi un certo numero di complessi orchestrali professionistici di musica antica, che erano in un certo senso un'evoluzione dei *collegia* tedeschi. Nel 1926 Geneviève Thibaut fondò la Société de Musique d'Autrefois che organizzava due concerti l'anno. William Devan (1906-49), un americano espatriato che aveva lasciato gli Stati Uniti nel 1926 e studiato il canto gregoriano a Roma tra il 1931 e il 1932, andò poi a Parigi, cambiò il suo nome in Guillaume de Van e, nel 1936, fondò i Paraphonistes de Saint-Jean des Matines, un complesso che tenne numerosi concerti e registrò musiche comprese fra il Duecento e il Cinquecento. Fra questi, il gruppo di gran lunga più influente fu Pro Musica Antiqua di Bruxelles, fondato nel 1932 da Safford Cape (1906-72), un altro americano che nel 1925 era andato a studiare composizione a Bruxelles – dove aveva conosciuto il musicologo Charles Van den Borren la cui figlia avrebbe poi sposato – e che aveva maturato un profondo interesse per l'esecuzione della musica medievale e rinascimentale.

Il Pro Musica Antiqua potrebbe essere considerato come la forma professionistica dei *collegia* tedeschi afferenti alle università. Van den Borren continuò a essere il suo consulente storico e Cape riuscì a portare il gruppo a un alto livello tecnico. Prima dello scoppio della seconda guerra mondiale il gruppo effettuò lunghe *tournées* e contribuì a un buon numero di registrazioni per la Anthologie Sonore fondata da Curt Sachs, e in seguito per la History of Music in Sound. Dopo la sospensione bellica, riprese i concerti e le registrazioni, contribuendo con un certo numero d'incisioni pionieristiche alla monumentale impresa della collana «Archiv Produktion»

della Deutsche Grammophon, che aveva avuto inizio nel dopoguerra con "serie monografiche" intese ad abbracciare l'intera storia della musica d'arte occidentale dal canto gregoriano fino a tutto il Settecento. Sotto questo punto di vista il Pro Musica Antiqua, proprio come Wanda Landowska e Albert Schweitzer, è rappresentativo di quella tradizione novecentesca nell'esecuzione della musica antica che ebbe inizio al tempo delle incisioni a 78 giri e proseguì nell'era del microsolco, venendo a essere fra il 1930 e il 1960 il complesso di musica antica più largamente registrato, quello le cui esecuzioni venivano considerate il modello ideale a cui tutti gli altri aspiravano. La sua parabola è il più autorevole indicatore dell'immensa influenza delle registrazioni non solo sulla formazione di un vasto pubblico attento alla musica antica, ma anche sulla trasmissione delle tecniche di esecuzione di questi repertori nel XX secolo.

Un'ulteriore evoluzione del sistema dei *collegia* tedeschi, che eserciterà un'immensa influenza sullo sviluppo delle modalità d'esecuzione della musica antica nella seconda metà del XX secolo, fu la fondazione della Schola Cantorum Basiliensis nel 1933, a opera di August Wenzinger e Paul Sacher. La Schola Cantorum Basiliensis è stata a tutti gli effetti la prima istituzione a dedicarsi espressamente allo studio della musica antica in ogni suo versante, dal canto fermo sino a tutto il Settecento, riunendo un gran numero di esecutori specialisti e collegandosi per gli aspetti storico-musicali all'istituto di musicologia dell'Università di Basilea. Non a caso, inoltre, il suo co-fondatore Paul Sacher si era principalmente interessato alla musica del Novecento, e come direttore dell'Orchestra da Camera di Basilea era stato responsabile delle commissioni d'un certo numero di importanti lavori a Bartók, Britten, Henze, Hindemith, Honegger, Martin, Stravinskij, Tippett e altri. Ciò perché negli anni tra il 1920 e il 1950 si colloca la fioritura del movimento neoclassico, quando compositori come Stravinskij e Hindemith, il gruppo francese dei Sei e perfino Schönberg e Webern guardavano alla musica barocca e a quella del primo periodo classico come a una fonte d'ispirazione per i propri lavori, ora con le parodie di Pergolesi e Händel in *Pulcinella* e *Edipus rex* di Stravinskij, ora con il contrappuntistico "ritorno a Bach" («Bach to Bach») delle *Kammermusik* di Hindemith, ora con le movenze mozartiane di gran parte della musica da camera di Poulenc, ora con l'uso di forme barocche nella Suite op. 25 di Schönberg, o ancora con la struttura classicamente equilibrata e l'uso quasi accademico della forma-sonata nel Concerto op. 24 di Webern. Tutto ciò è forse uno dei segni più eloquenti di quanto la rivisitazione della musica antica nei decenni centrali del XX secolo fosse parte integrante del movimento modernista, di quanto essa condizionasse l'estetica della sua esecuzione nel corso di tale periodo.

5. La nascita dell'industria discografica.

Come ha fatto notare un certo numero di critici successivi, il nucleo di tale estetica si fonda su una reazione alle tradizioni del tardo romanticismo, le quali imponevano un approccio letterale alla partitura nell'esecuzione di qualsiasi tipo di musica; un approccio chiaramente divergente da quello che conosciamo grazie ai trattati e alle relazioni del Cinque, del Sei e del Settecento. In altri termini, gli esecutori, mentre adottavano questi trattati come delle guide e quasi come dei talismani, li interpretavano anche e interpretavano il dato storico in sé in maniera selettiva anche se non sempre in modo consapevole. Sotto questo profilo la tradizione esecutiva della musica antica nel xx secolo è una tradizione contemporanea creata da interpreti influenti e alimentata dalla crescita dell'industria discografica fin dagli anni Trenta.

La capacità delle registrazioni di promuovere la diffusione della musica antica fu dimostrata in modo sensazionale da una serie di incisioni di madrigali monteverdiani effettuata nel 1937 da Nadia Boulanger con alcuni dei suoi allievi, e seguita da altre incisioni di musica barocca. Tali incisioni divennero in seguito molto ricercate e spinsero un considerevole numero di esecutori a seguirne l'esempio. Gli allievi della Boulanger, per lo più compositori ma anche taluni eccellenti interpreti, mantennero spesso un durevole interesse per la musica antica e promossero attivamente quella miscela pragmatica di erudizione e abilità esecutiva che era stata della loro insegnante. Prima della seconda guerra mondiale era uscito un certo numero d'incisioni di antologie di musica antica, fra le quali le più influenti furono la *History of Music by Ear and Eye* (Columbia 1932) a cura di Percy Scholes, l'*Anthologie Sonore* (1933) pubblicata da Curt Sachs a Parigi e, in seguito, la *History of Music in Sound* (1950) della HMV. Alla fine queste furono eclissate da due progetti imponenti: il primo, varato nel corso degli anni Trenta dal reparto discografico delle Éditions de l'Oiseau Lyre di Louise Dyer, più tardi divenuto, dopo il suo acquisto da parte della Decca alla vigilia della guerra, la prima etichetta specializzata in musica antica e in quella che sarebbe poi stata definita *historically informed performance*; la seconda impresa, condotta con una metodologia più sistematica, fu quella della Deutsche Grammophon, iniziata nel dopoguerra con la collana «Archiv Produktion» che mirava a rappresentare l'equivalente discografico di una gigantesca serie di monografie abbracciante l'intera storia della musica occidentale dal canto gregoriano al tardo Settecento. Il successo e il prestigio della serie «Archiv Produktion» stimolò poi la Telefunken a produrre una propria collana di musica antica, «Das alte Werk» (ora ribattezzata «Teldec»), che però era concepita sul modello delle Éditions de l'Oiseau Lyre. Per la verità, dopo i primi tre decenni iniziali dell'operazione, «Archiv Produktion» rinuncerà all'aspetto "antologico" della sua produzione allineandosi a Oi-

seau Lyre e «Teldec» nel dedicarsi semplicemente a incisioni di musica pre-ottocentesca. Nei decenni più recenti si è assistito alla nascita di numerose etichette specializzate nella musica antica, da quelle minori come la Titanic Records di Boston, a quelle vincolate in esclusiva a un unico complesso e concepite come uno sbocco per le sue esecuzioni, come la Gymell di proprietà dei Tallis Scholars, fino a imprese relativamente grandi, quali le sezioni francese e tedesca della Harmonia Mundi. Sotto questo aspetto, le piccole società di registrazione sono le discendenti dirette di un certo numero di imprese che esistevano ai margini delle grandi società d'incisione a partire dagli anni Trenta. Le registrazioni e le trasmissioni radiofoniche (quest'ultime soprattutto in Europa) hanno dunque svolto un grande ruolo non solo nella diffusione dei diversi repertori della musica antica, ma anche nella creazione delle moderne tradizioni di esecuzione storica, se si considera la vastissima diffusione delle esecuzioni di complessi che hanno avuto la possibilità di essere registrati dalle etichette più prestigiose.

6. Gli Stati Uniti.

Nell'Europa degli anni Trenta, l'avvento al potere del fascismo e del nazismo provocò fra le altre conseguenze anche un immenso esodo di artisti e studiosi europei verso il Nuovo Mondo. Sotto questo punto di vista, particolarmente influente fu il ruolo dei musicologi tedeschi che perlopiù andarono a far parte – in seno a quelle facoltà universitarie americane dove esisteva l'insegnamento della musica – di scuole che erano a tutti gli effetti dei conservatori, e che si dimostrarono un terreno particolarmente fertile per la tradizione dei *collegia* tedeschi esportata dagli esuli. Nel contempo, la struttura delle scuole musicali americane di livello universitario contribuì non poco a eliminare quelle barriere di sospetto fra studiosi ed esecutori che in Europa erano state la norma, e così i *collegia* americani svolsero un ruolo decisivo nell'ampliare l'interesse verso la musica pre-settecentesca sia fra gli interpreti sia fra il pubblico. Tra i primi e più influenti *collegia* vi fu quello della Yale University, inaugurato agli inizi degli anni Quaranta sotto la direzione di Leo Schrade e Paul Hindemith, sebbene il direttore effettivo del complesso fosse il solo Hindemith. Egli fu in grado non solo di assicurarsi l'impiego della vasta collezione di strumenti antichi posseduta da Yale, ma seppe anche persuadere il Metropolitan Museum di New York a permettere l'impiego di alcuni dei suoi strumenti. La durevole influenza del *collegium* di Hindemith può essere valutata in base alle vicende di alcuni dei suoi "discendenti". George Hunter, un ex allievo del *collegium* di Yale, aveva fondato nel 1949 un analogo gruppo presso la University of Illinois, e fra i suoi primi studenti vi furono Jantina Noorman, Sterling Jones e Thomas Binkley; gli ultimi due furono tra i fondatori dell'autorevo-

lissimo Studio der frühen Musik, che fece scuola in Europa nell'esecuzione di musica medievale. Analogamente, quando Noah Greenberg e Shelley Gruskin fondarono nel 1952 il New York Pro Musica, un buon numero degli esecutori di questo complesso erano stati allievi del *collegium* di Hindemith. Il New York Pro Musica ebbe un notevole impatto, sia in America che in Europa. Ciò fu dovuto in parte all'estroverso stile esecutivo del gruppo, ma anche alla pragmatica, ma non per questo meno solida, capacità di mescolare ricerca erudita e pratica musicale, un indirizzo che il gruppo aveva esplicitamente adottato. Il suo esempio ebbe grande importanza nell'incoraggiare la formazione di complessi analoghi, specialmente in America, per esempio il Waverly Consort e la Boston Camerata, ma anche in Europa orientale, dove le autorità sovietiche guardavano ufficialmente alla rivisitazione della musica antica con non poco sospetto, ma dove il New York Pro Musica riuscì comunque a effettuare alcune *tournées* di successo. Caratteristica importante del lavoro di Greenberg è che egli ha sempre cercato i pareri e le proposte provenienti dagli studiosi, in modo particolare da Gustave Reese, ma anche da Rembert Weakland, William Smoldon e Joel Newman, pur conservando una vivace sensibilità circa quello che si richiedeva all'epoca per presentare al pubblico questi repertori così da raggiungere una platea abbastanza vasta; egli è sempre riuscito a equilibrare con non comune successo queste esigenze spesso in conflitto.

Un anno dopo la fondazione del New York Pro Musica, Nikolaus Harnoncourt e sua moglie Alice fondarono a Vienna il Concentus Musicus (prima apparizione pubblica nel 1957), per esplorare le modalità di esecuzione della musica antica con strumenti d'epoca. Il Concentus era un piccolo complesso strumentale; le sue prime esecuzioni e incisioni, che spaziavano dalla musica del Quattrocento a Bach, mostravano chiaramente che l'approccio adottato evitava lo stile sgargiante ed estroverso del New York Pro Musica a favore di un raffinato approccio estremamente attento a un fraseggio e a un'articolazione più sottili che, quantunque basati su una lettura degli antichi trattati di esecuzione, si mantenevano anche saldamente radicati in quella tradizione quartettistica del primo Novecento che era parte integrante della loro formazione di strumentisti ad arco. Se si tiene conto delle loro successive vicende professionali, è abbastanza significativo il fatto che, proprio nel momento in cui gli Harnoncourt stavano cominciando il loro lavoro con il Concentus Musicus, era docente di clavicembalo all'Accademia Musicale di Vienna quel Gustav Leonhardt che si era diplomato nel 1950 alla Schola Cantorum di Basilea. Leonhardt, che si era anche dotato di una solida preparazione musicologica e aveva fondato un proprio gruppo un anno dopo il ritorno ad Amsterdam nel 1954, sarebbe diventato il clavicembalista e l'insegnante di clavicembalo più influente della seconda metà del Novecento; egli collaborò strettamente con Harnoncourt in un considerevole numero di progetti successivi. La sua personale antipatia per i clavicembali program-

maticamente modernizzati ebbe un grande peso nell'incoraggiare musicisti e fabbricanti a lavorare su copie di autentici strumenti d'epoca.

Negli stessi anni che avevano assistito all'ascesa del New York Pro Musica e del Concentus Musicus, l'Inghilterra vide l'affermazione di un importante e influente studioso in questo campo nella persona di Thurston Dart. Dart combinava tecniche esecutive da virtuoso con una formidabile intelligenza e con una solida preparazione storico-musicologica. Egli possedeva un senso istintivo di quelli che sono i confini mutevoli fra quanto possiamo conoscere circa le modalità esecutive e quanto invece l'esecutore debba creare *ad hoc*; possedeva anche un'immaginazione artistica sufficientemente potente e nutrita da una raffinata conoscenza degli stili musicali da rendere pressoché impercettibile l'inevitabile e frequente superamento di tali confini. Insegnante carismatico e influente, ha educato e ispirato un notevole numero fra i migliori storici della musica della nuova generazione inglese; la sua guida e il suo esempio hanno profondamente influito su un'intera generazione di esecutori, fra i quali Michael Morrow, fondatore del complesso Musica Reservata (ca. 1955), e David Munrow, fondatore di The Early Music Consort of London (1967). Quest'ultimo ha rappresentato quasi una replica europea del New York Pro Musica di Greenberg, non soltanto sotto il profilo della popolarità e dei successi ma anche come vivaio di un amplissimo e variegato gruppo di musicisti attivi in differenti rami della musica antica; di modo che per decenni, dopo la morte prematura di Munrow all'età di 34 anni nel 1976, gli ex allievi di The Early Music Consort restano in Inghilterra fra gli esecutori più presenti e prestigiosi di musica antica.

In termini analoghi, un certo numero di cantanti saltuariamente impegnati con Munrow nei primi anni Sessanta fondò nel 1967 l'influente complesso Pro Cantione Antiqua, dedicato ai repertori tardo-medioevali e rinascimentali. Il fermento di quegli anni, specie in Inghilterra, preannunciò l'emergere della musica antica come un'importante forma commerciale del far musica; il pubblico sempre più numeroso che non solo assisteva ai concerti ma acquistava le registrazioni di questi complessi si trasformò, di qua e di là dell'Atlantico, in un pubblico vivace e attivo che, riprendendo la tradizione ottocentesca, comprendeva un gran numero di esecutori dilettanti. Ne nacque un nuovo mercato della riproduzione di strumenti d'epoca, sicché il numero dei fabbricanti di strumenti cominciò a crescere in maniera esponenziale negli anni Sessanta; questo mercato comprendeva non solo i costruttori di copie non eccezionali alla portata di dilettanti non troppo facoltosi, ma anche coloro che rifornivano esclusivamente i più esigenti nella classe emergente degli esecutori virtuosi. Indizio significativo dell'espansione di questo tipo di pubblico e della crescente interazione fra studiosi ed esecutori nel trapasso tra gli anni Sessanta e i primi Settanta fu nel 1973 la fondazione da parte di John Mansfield Thompson del periodico «Early Music», il quale si proponeva come un *forum* per tutti gli aspetti (filologici

e tecnico-pratici, eruditi e popolari) di quella che cominciava a considerarsi un'importante sotto-disciplina musicale. Prima di «Early Music» esisteva un piccolo numero di pubblicazioni edito da associazioni organologiche come la Galpin Society (il cui bollettino cominciò a uscire nel 1948), o di altre che si occupavano di specifici repertori strumentali: il «Journal of the Lute Society of Great Britain» (dal 1959), l'«American Recorder» (dal 1960), le riviste della «Viola da Gamba Society» (dal 1964) e della «Lute Society of America» (dal 1968), e «Il flauto dolce» (dal 1979). Tuttavia il successo di «Early Music» ispirò la fondazione di alcune riviste dedicate al solo campo della musica antica e concentrate in particolar modo sui problemi dell'esecuzione. Le più notevoli fra queste restano il «Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis» (1977), «Performance Practice Review» (1988), «Jahrbuch alte Musik» (1989) e la nuova serie de «Il flauto dolce», ora ribattezzato «Recercare» (1989).

7. *L'evoluzione interpretativa della seconda metà del Novecento.*

Il relativo successo commerciale di svariati complessi di musica antica, sorretto dalle case discografiche, produsse tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta due conseguenze. La prima fu la comparsa degli insegnamenti di musica antica non solo nelle università ma anche nei conservatori, in modo particolare in quelli britannici, tedeschi e dei Paesi Bassi, ma anche americani, con programmi ovviamente basati sul modello della Schola Cantorum Basiliensis presso la quale essi esistevano da tempo. Ciò condusse a sua volta alla rapida professionalizzazione del settore, poiché nel giro di una generazione un sempre maggior numero di esecutori assai ben preparati si sarebbero diplomati sulla base di programmi siffatti. Nel contempo tale professionalizzazione favorì l'allontanamento dalla musica medievale e rinascimentale verso quella barocca e classica, repertori che erano più vicini alle tradizioni conservatoriali e offrivano a un musicista di professione qualcosa di più simile alle consuete opportunità di carriera. E così gli anni Settanta e Ottanta sono stati contrassegnati da un relativo declino nell'esecuzione e nella registrazione di musica medievale e rinascimentale (tendenza che si sarebbe capovolta solo alla fine degli anni Novanta), mentre crescevano notevolmente di numero i complessi con strumenti d'epoca specializzati nella musica settecentesca e del primo Ottocento.

Una seconda conseguenza: man mano che il settore della «musica antica» invadeva i repertori un tempo considerati come tipico repertorio standard dagli esecutori e dai complessi di tipo tradizionale, si accentuò la propaganda a favore di un approccio storico all'esecuzione, condotta ormai con un taglio decisamente commerciale, visto che le case discografiche rappresentavano il principale supporto dei nuovi complessi. A partire dai primi decenni del No-

vecento era accaduto agli esecutori e agli studiosi interessati all'esecuzione della musica antica di presentare la loro attività come uno sforzo di recupero di repertori dimenticati e della loro autentica tradizione esecutiva; un tipo di rivendicazione che apparirà sempre più spesso, e con crescente disinvoltura, sulle copertine dei dischi e nei programmi di sala durante gli anni Sessanta e i primi anni Settanta. Ciò accadeva ancor di più per la musica barocca e classica, ricca di una letteratura pedagogica coeva che invece era semplicemente assente per quella musica medievale e rinascimentale. Nello stesso tempo le divergenze di lettura fra studiosi ed esecutori circa le testimonianze raccolte fecero sorgere polemiche talvolta aspre riguardanti questioni come il diapason [Parrott 1984, in replica a un'intervista di John Elliot Gardiner su BBC3], la composizione di specifici organici strumentali [Rifkin 1982; 1983; 1985; 1995; Marshall 1983; Parrott 1998], oppure l'uso di strumenti nella musica polifonica prima del 1450 [Page 1977; 1992].

Comunque, se fino ai primi anni Settanta le rivendicazioni di autenticità erano perlopiù passate inosservate o viste come pubblicità, con l'affermarsi dei nuovi periodici dedicati alla musica antica e alla sua prassi esecutiva esse si spostarono su un piano differente e ben presto alcuni studiosi affrontarono l'esame critico del problema; in modo particolare Taruskin [1982; 1995], Dreyfus [1983] e Kerman [1985]. Kerman e Taruskin, il secondo in particolare, hanno affermato che gran parte della tradizione esecutiva della musica antica nel Novecento sarebbe appunto solo una tradizione novecentesca con salde radici in un'estetica modernista, affine per molti tratti alla tradizione dominante esemplificata da Arturo Toscanini e dai suoi seguaci. Ciò ha fatto nascere una polemica ampia e talvolta apertamente astiosa [Kenyon 1984]. Alla fine ne è comunque derivata una rivalutazione fondamentalmente salutare delle pretese di autenticità avanzate negli anni Sessanta e Settanta, ma anche un'analisi della misura in cui l'interpretazione e la rinascita della musica antica appartengono alle concezioni estetiche del Novecento.

La professionalizzazione di tale interpretazione e il suo accoglimento nei conservatori hanno anche avuto come conseguenza un'interazione di livello molto più elevato fra gli specialisti di musica antica e gli esecutori tradizionali, di modo che molte delle idee proclamate dai riscopritori sono divenute parte integrante del normale arsenale intellettuale e tecnico degli interpreti di stampo tradizionale, mentre l'influenza si esercitava anche nella direzione opposta, dal momento che esecutori dediti principalmente al repertorio antico si sono resi ben conto, attraverso le polemiche sull'autenticità, fino a che punto la loro attività conservi un taglio moderno (o postmoderno).

Anche i decenni seguiti al 1970 hanno visto un'enorme crescita della letteratura dedicata a specifici aspetti della prassi esecutiva antica. Un tipo di letteratura spesso riassunta in esaurienti manuali che ripercorrono il lavoro di Dolmetsch e Donington [1963; 1982], come *Performance Practice* di

Brown e Sadie [1989], in guide specializzate su precisi periodi [Carter 1997; Donington 1973; Kite-Powell 1995; McGee 1985] oppure da collezioni di saggi che cercano di fornire agli interpreti e al pubblico un approccio alla musica dal punto di vista storico, analitico e pratico [Knighton e Fallows 1992]. Queste pubblicazioni, soprattutto quelle specializzate, mirano a una sintesi aggiornata delle informazioni al momento disponibili e forniscono ampie bibliografie della letteratura originale e secondaria; specie dal momento che la disponibilità di fonti primarie, sia musicali sia trattatistiche, è cresciuta in maniera esponenziale grazie anche alle riproduzioni in facsimile. Inoltre, periodici come «Performance Practice Review» e «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis» compiono enormi sforzi per redigere cataloghi annuali della letteratura secondaria disponibile.

In ultima analisi, il quadro dell'interpretazione della musica antica si presenta alla fine del xx secolo come una realtà molto variegata e vivace, con decine di organizzazioni che vi si dedicano in tutti i paesi industrializzati e con l'integrazione sempre maggiore di questi repertori entro la normale attività non solo degli specialisti, ma di qualunque musicista che coltivi la musica d'arte occidentale.

AA.VV.

- 1992 *The early music debate: ancients, moderns, postmoderns*, in «Journal of Musicology», X, n. 1, pp. 113-30.

Arlt, W.

- 1983 *Zur Idee und zur Geschichte eines "Lehr und Forschungsinstituts für alte Musik", in den Jahren 1933 bis 1970*, in P. Reidemeister (a cura di), *Alte Musik: Praxis und Reflexion*, Amadeus, Winterthur, pp. 29-76.

Brown, H. M.

- 1976 *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Oxford University Press, London.

Brown, H. M., e Sadie, S.

- 1989 (a cura di), *Performance Practice*, 2 voll., Macmillan, London.

Campbell, M.

- 1975 *Dolmetsch. The Man and his Work*, Hamilton, London.

Carter, S.

- 1997 (a cura di), *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, Schirmer, New York.

Dart, T.

- 1954 *The Interpretation of Music*, Hutchinson, London (nuove edd. 1967 e 1973).

Davidoff, J.

- 1965 *The New York pro musica and the Soviet Union*, in «Journal of the Viola da Gamba Society in America», II, n. 1, pp. 30-33.

Dolmetsch, A.

- 1915 *The Interpretation of the Music of the xviiith and xviiith Centuries*, Novello, London (nuova ed. Washington University Press, Seattle 1969).

Donington, R.

- 1963 *The Interpretation of Early Music*, Faber and Faber, London (nuove edd. St. Martin's Press, New York 1974; Norton, New York 1989 e 1992).
1973 *A Performer's Guide to Baroque Music*, Faber and Faber, London.
1982 *Baroque Music. Style and Performance*, Norton, New York.

Dreyfus, L.

- 1983 *Early music defended against its devotees. A theory of historical performance in the twentieth century*, in «The Musical Quarterly», LXIX, n. 3, pp. 297-322.

Elste, M.

- 1995 *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Reinhard Goebel im Gespräch mit Martin Elste*, in «Phono Forum», X, n. 1 (ottobre), pp. 36-42.

Fallows, D.

- 1983 *Specific information on the ensembles for composed polyphony, 1400-1474*, in S. Boorman (a cura di), *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 109-59.

Farrenc, A.

- 1854 *Les Concerts historiques de M. Fétis à Paris*, Dondey-Dupré, Paris.

Fellerer, K. G.

- 1980 «Cecilian Movement», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, Macmillan, London, vol. IV, pp. 47-48.

Haar, J.

- 1985 *Music of the Renaissance as viewed by the Romantics*, in A. Dhu Shapiro (a cura di), *Music and Context. Essays for John M. Ward*, Music Department of Harvard, Cambridge Mass., pp. 126-44.

Haskell, H.

- 1988 *The Early Music Revival. A History*, Thames and Hudson, London.

Kenyon, N.

- 1984 (a cura di), *The limits of authenticity. A discussion*, in «Early Music», XII, n. 1, pp. 3-25.
1988 *Authenticity and Early Music*, Oxford University Press, Oxford.

Kerman, J.

- 1985 *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge Mass., cap. vi, *The historical performance movement*, pp. 182-217 (testo pubblicato in Gran Bretagna col titolo *Musicology*, Fontana-Colins, London 1985).

Kite-Powell, J. T.

- 1995 (a cura di), *A Performer's Guide to Renaissance Music*, Schirmer, New York.

Knighton, T., e Fallows, D.

- 1992 (a cura di), *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Dent, London.

Kottick, E.

- 1977 *The Collegium. A Handbook*, October House, Stonington.

Landowska, W.

- 1919 *Musique ancienne*, Mercure de France, Paris.

- 1965 *Landowska on Music*, a cura di D. Restout, Stein and Day, New York.
- Le Huray, P.
1990 *Authenticity in Performance. Eighteenth-Century Case Studies*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Marshall, R. L.
1983 *Bach's chorus. A preliminary reply to J. Rifkin*, in «Musical Times», CXXIV, n. 1679, pp. 19-22.
- McGee, T. J.
1985 *Medieval and Renaissance Music. A Performer's Guide*, University of Toronto Press, Toronto.
- Page, Ch.
1977 *Machaut's 'pupil' Deschamps on the performance of music*, in «Early Music», V, n. 4, pp. 484-91.
1989 *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental Practice and Songs in France, 1100-1300*, Dent, London.
1992 *The English a cappella heresy*, in Knighton e Fallows 1992, pp. 23-29.
1993 *The English a cappella renaissance*, in «Early Music», XXI, n. 3, pp. 452-71.
- Parrott, A.
1984 *Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610. An 'aberration' defended*, in «Early Music», XII, n. 4, pp. 490-516.
1998 *Bach's chorus. Beyond reasonable doubt*, ivi, XXVI, n. 4, pp. 636-58.
- Rifkin, J.
1982 *Bach's "choruses" - less than they seem?*, in «High Fidelity - Musical America», XXXII, n. 9 (settembre), pp. 42-44.
1983 *Bach's Chorus, a response to Robert Marshall*, in «Musical Times», CXXIV, pp. 161-62.
1985 *Bach's Chor. Ein vorläufiger Bericht*, in «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», n. 9, pp. 141-56.
1995 *Bach's chorus. Some red herrings*, in «The Journal of Musicological Research», XIV, n. 3-4, pp. 223-34.
- Schott, H.
1984-92 *The Historical Harpsichord*, 3 voll., Pendragon, New York.
- Taruskin, R.
1982 *On letting the music speak for itself: some reflections on musicology and performance*, in «The Journal of Musicology», I, pp. 338-49.
1995 *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York - Oxford.
- Wangermée, R.
1948 *La Musique ancienne contre la musique d'aujourd'hui*, in «Polyphonie», III, *Présence de la musique ancienne*, pp. 12-29.

CHRISTOPHE DESHOULIÈRES

La regia moderna delle opere del passato

La messa in scena non ha che un secolo di vita, l'opera lirica ne ha quattro... Per tre secoli l'opera ha comunque offerto al proprio pubblico uno spettacolo, un prodotto d'arte scenica a pieno titolo che l'odierna regia lirica ha invece la pretesa di *reggere* (cioè di dominare) da sola. Ma quale tipo di dialogo s'è venuto instaurando fra il teatro moderno e il patrimonio storico della musica?

È chiaramente impossibile illustrare tutti gli stili di messa in scena che abbracciano i differenti repertori della lirica, tanto più che l'interazione fra l'estendersi continuo di questo repertorio e le modalità del suo trattamento scenico è complessa e abbastanza instabile. Perciò questo sintetico saggio ha l'unica pretesa di trasmettere le informazioni elementari per comprendere il *problema culturale* della percezione contemporanea della messa in scena operistica.

1. *Comparsa di un'arte moderna: dalla regia alla messa in scena.*

Per l'opera lirica, la grande novità del xx secolo è la comparsa della messa in scena. Un atto di rottura col passato per l'arte lirica e anche per il teatro in generale.

Ma come dobbiamo intendere questo strappo? Come un qualcosa che s'è verificato, e basta? O forse la nozione di *messa in scena* dev'essere sistematicamente subordinata alla comparsa di tale espressione in Francia sul finire dell'Ottocento, attorno al Théâtre Libre di André Antoine? La storia del teatro fa corrispondere la funzione della regia alla comparsa del termine francese *mise en scène*, anche se l'albero genealogico della nozione di *drammaturgia* farebbe semmai risalire le sue pretese teoriche all'inizio dell'Ottocento tedesco. Comunque, a dispetto della corrispondenza letterale col tedesco *Inszenierung*, l'espressione francese *mise en scène* si traduce abitualmente con *regia* in italiano e con *staging* in inglese, ignorando la logica prevalente in Francia. Per il teatro come per l'opera, a partire dal xvi secolo fino ai nostri giorni, il concetto di *regia* non è forse più chiaro? È pensabile che la concreta pratica teatrale abbia dovuto attendere nuove sfumature terminologiche per arricchirsi?