

## Introduzione: un'atmosfera di controversia

Torniamo all'antico: sarà un progresso.

GIUSEPPE VERDI

La "riscoperta della musica antica" era nell'aria da un secolo intero, ma solo negli anni Ottanta le sue incisioni discografiche hanno improvvisamente cominciato a imporsi nelle classifiche del mensile «Billboard». A diversi anni di distanza, chi definiva l'esecuzione "filologica" un capriccio momentaneo è stato smentito esattamente come chi la definiva una rivoluzione: non dà segni di voler scomparire, eppure ancora oggi fa sì che ci si domandi: «Perché suonano in quel modo?».

È la domanda che ha ispirato questo libro. I musicologi hanno pubblicato intere biblioteche di testimonianze storiche, ma pochi esecutori hanno messo per iscritto le proprie esperienze: eppure avrebbero importanti intuizioni da condividere. Charles Rosen sostiene che «la musicologia sta ai musicisti come l'ornitologia agli uccelli»<sup>1</sup>, e mentre alcuni dei musicisti che ho intervistato parlano molto di musicologia, i musicologi non possono spiegarci che cosa si prova a volare.

Il rapporto tra musicologi e interpreti di musica antica potrebbe sembrare una questione piuttosto semplice: i musicologi fanno ricerca, gli interpreti la mettono in pratica. Di fatto, invece, le cose sono molto più complicate<sup>2</sup>, poiché tra le due discipline si disputa una difficile partita: la storia della musica cerca di limitare il proprio campo a ciò che è suffragato da testimonianze, mentre l'esecuzione non può che soffocare

---

<sup>1</sup> Charles Rosen, *The Frontiers of Meaning*, New York, Hill and Wang 1995 (*Il pensiero della musica*, trad. it. di A. Bassan Levi, Milano, Garzanti 1995, p. 57).

<sup>2</sup> L'argomento è stato discusso da Joseph Kerman, *Contemplating Music*, Cambridge, (Mass.), Harvard University Press 1985, cap. 6; Laurence Dreyfus, *Early Music Defended Against Its Devotees*, «The Musical Quarterly», LXIX (1983), pp. 297-322; Richard Taruskin, *On Letting the Music Speak for Itself*, «Journal of Musicology», 1 (1982), 3, pp. 338-49 (poi incluso in *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York-Oxford, Oxford University Press 1995).

sotto una simile restrizione. Gli storici della musica cercano di scoprire cos'è accaduto nel passato, gli interpreti di far accadere qualcosa oggi. In qualche modo gli obiettivi sono in conflitto: come afferma Rosen, «Paradossalmente, proprio in quanto lo scopo dell'esecuzione di un concerto di Mozart è la ricostruzione della prassi settecentesca piuttosto che il puro piacere o l'effetto drammatico, essa differisce da un'esecuzione da parte dello stesso Mozart»<sup>3</sup>. Ma un'esecuzione può, naturalmente, cercare *sia* di ricostruire la prassi antica, *sia* di conseguire un effetto piacevole o drammatico, e gli esiti potrebbero risultare sorprendentemente vivaci. Tuttavia, la tensione tra gli opposti obiettivi può in parte spiegare il motivo per cui il movimento di riscoperta della musica antica, come afferma Joseph Kerman, «ha sempre prosperato in un'atmosfera di accese controversie»<sup>4</sup>. Questo libro presenta le opinioni degli addetti ai lavori su molte di tali controversie – spiega di che cosa trattano e perché siano degne di attenzione. Senza tali opinioni non potremmo renderci davvero conto del perché questi artisti suonano “in quel modo”.

Alcuni dei dibattiti qui trattati nascono nel campo della musicologia, ma altri riflettono la tensione che esiste tra accademismo e arte, tanto che il nocciolo di questo libro potrebbe essere riassunto nella seguente domanda: come si possono usare le conoscenze storiche per dare vita a un'esecuzione moderna? Le risposte spaziano dall'ignorare le testimonianze storiche fino al seguirle pedissequamente; questi due modi di rispondere, assieme ad altri meno estremistici, soggiacciono alla più scontata delle controversie: quella che Kerman definisce «la disputa sul territorio».

### “Battaglie manichee”: i conflitti di territorio

I “conflitti di territorio” hanno di solito visto contrapporsi i musicisti di quella che si potrebbe definire “tradizione classica” alle nuove leve “di impostazione filologica” che avessero violato il reciproco spazio, con affermazioni tipo «Ora si mettono a suonare anche *Brahms*?», o, dall'altra parte, «Come possono suonare ancora Bach sul pianoforte?». Se l'immagine di un “conflitto” può apparire esagerata, per lo meno suggerisce quanto questa situazione fosse in grado di infiammare gli animi da entrambe le parti. Quando gli interpreti di impostazione storico-filologica

<sup>3</sup> Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, Norton 1971 (*Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, trad. it. di R. Bianchini, Milano, Feltrinelli 1982<sup>2</sup>, p. 121).

<sup>4</sup> *The Early Music Debate*, (trascrizione degli interventi di Kerman, Laurence Dreyfus, Joshua Kosman, John Rockwell, Ellen Rosand, Richard Taruskin e Nicholas McGegan a un convegno sulla musica antica), «Journal of Musicology», x, (1992), 1, pp. 113-30.

degli anni Settanta e Ottanta paragonavano l'uso degli strumenti antichi alla pulitura di un Rembrandt dalle incrostazioni, si trattava di molto più che una semplice analogia: significava che gli ignoranti interpreti di impostazione tradizionale stavano deturpando i classici<sup>5</sup>. Le affermazioni degli interpreti di musica antica si sono inoltre spinte più di una volta fino a coinvolgere non solo l'arte ma anche la morale: Bernard Holland le ha definite «feroci battaglie manichee del bene contro il male»<sup>6</sup>. Ricordo una fanatica della musica antica descrivere il lavoro dei propri colleghi come «l'interpretazione consapevole della musica barocca». Un altro, esprimendo l'entusiasmo che molti suoi colleghi mostravano negli anni Settanta, sostenne che i musicisti hanno (il corsivo è mio) «l'obbligo assoluto di scoprire *tutto* ciò che è possibile sapere delle tradizioni esecutive e del mondo sonoro di *ogni* brano che si intende eseguire, e di cercare di riproporle *il più fedelmente possibile*». E tanto basti ai vari Horowitz, Gould e Rachmaninov, che violarono senza giustificazioni di sorta quell'obbligo, e a tutti gli altri esecutori di tradizione classica che si comportarono allo stesso modo, seppur con minore audacia. Non sorprende, pertanto, che i musicisti di formazione classica abbiano spesso accusato gli interpreti di musica antica di pedanteria: di «imbrigliare le naturali urgenze dell'interprete»<sup>7</sup>.

Come si vede, le accuse dei musicisti di impostazione classica sanno anche essere offensive e moralistiche a loro modo. Gli interpreti di musica antica furono tacciati di diletterismo e, capovolgendo la situazione, di deturpare a loro volta i classici; sebbene talvolta le esecuzioni di tipo storico-filologico avessero effettivamente portato la velocità, la leggerezza o l'inflessione fino al manierismo, i loro critici spinsero ben oltre le

<sup>5</sup> Si tratta, inoltre, di un'analogia piuttosto problematica; essa presume infatti che al di sotto della sporcizia accumulata vi sia un “originale” musicale che aspetta di essere riportato alla condizione primitiva. Secondo questa idea, un brano di musica sarebbe una sorta di *oggetto* senza tempo – concetto che, come hanno sostenuto diversi studiosi tra cui Lydia Goehr (*The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press 1992), dà luogo a enormi problemi se applicato a un processo attivo e temporale come la musica. Un altro problema è che l'analogia, paragonando il colore musicale (nel senso di timbro) al pigmento dei quadri, esagera l'importanza del colore stesso nella musica pre-ottocentesca; si discuterà di ciò nell'intervista a John Eliot Gardiner (compresa nel secondo volume di questo libro). Per la verità, l'accusa che i musicisti di impostazione filologica caricano di un'anacronistica enfasi il colore, non tiene conto del fatto che molti di essi giustificano l'uso di strumenti originali non tanto per il suono, quanto per i suggerimenti che possono trarne sullo stile e l'articolazione. Ma l'analogia pittorica non coglie tale aspetto.

<sup>6</sup> Bernard Holland, *A Streak in the Heavens Has Become a Straggler*, «The New York Times», supplemento domenicale «Arts and Leisure», 31 ottobre 1993, p. 31.

<sup>7</sup> Donald Vroon, «American Record Guide», 56 (marzo-aprile 1993), p. 220.

accuse: uno di essi scrisse, a proposito dei loro inconsueti strumenti, che «è impossibile ascoltarli senza provare disagio, nausea, senza dovere stringere i denti», e sostenne che tali interpreti, «colpevoli di oltraggio musicale», dovessero essere addirittura condannati alla prigione<sup>8</sup>.

I “conflitti di territorio” sembrano a volte un caso da manuale di psicologia del gruppo-interno (*ingroup*) e gruppo-esterno (*outgroup*)<sup>9</sup>: gli psicologi hanno infatti scoperto che gli appartenenti a una comunità ristretta, o gruppo-interno, tendono a vedere i non appartenenti ad essa, o gruppo-esterno, in termini di semplicistici stereotipi; per questo, sebbene gli esecutori di musica antica formino un gruppo composito e differenziato, la cosa non risulterà mai dalle parole di molti dei loro critici; allo stesso modo, la “comunità” dei musicisti di formazione tradizionale ha una vivacità interna che il mondo della musica antica spesso ignora<sup>10</sup>. A ciò si deve aggiungere che gli appartenenti a un gruppo-interno tendono a dipingere sé stessi come persone oneste e perseguitate, mentre gli appartenenti al gruppo-esterno come maligni e potenti. Entrambi i gruppi si sono distinti per avere descritto gli altri in tali termini: ricordo la recensione di una registrazione dello *Stabat Mater* di Pergolesi cantato da Cecilia Bartoli e June Anderson, che elogiava le due popolari dive per aver coraggiosamente strappato il brano alla mafia della musica antica.

Naturalmente, entrambe le parti avevano anche le proprie ragioni. Per quanto riguarda le lamentele dei musicisti classici, anche l'osservatore più favorevole all'interpretazione a carattere storico-filologico deve ammettere che essa ha avuto le sue fasi di diletterismo e di pedanteria, entrambe sicuramente necessarie. Riguardo al diletterismo, bisogna dire che guadagnarsi da vivere con l'esecuzione filologica è stata sovente un'impresa piuttosto difficile, per cui coloro che cercavano di praticarla hanno spesso dovuto mantenersi facendo altre cose. Inoltre, anche in circostanze favorevoli, ci vuole tempo per padroneggiare uno strumento. Nel 1963, l'appena nato *Concentus Musicus* di Nikolaus Harnoncourt incise i *Concerti Brandenburgesi* in riprese di 10 secondi, poiché questo era il tempo massimo in

<sup>8</sup> Gérard Zwang, *A contre-bruit*, Paris 1977. La citazione è ripresa da L. Dreyfus, *Early Music Defended Against Its Devotees* cit.

<sup>9</sup> Marilyn B. Brewer - Roderick M. Kramer, *The Psychology of Intergroup Attitudes and Behavior*, «Annual Review of Psychology», xxxvi (1985), a cura di M. R. Rosenzweig e L. W. Porter, Palo Alto, pp. 219-43.

<sup>10</sup> Hermann Danuser sostiene che ci sono in realtà tre modi di eseguire la musica oggi: quello “tradizionale”; quello “attualizzante” che interpreta la musica del passato alla luce degli stili compositivi moderni, e che comprende artisti come Glenn Gould e Pierre Boulez; e il modo “storico-ricostruttivo” che comprende gli artisti intervistati in questo libro. Cfr. H. Danuser, *Musikalische Interpretation*, Laaber, Laaber Verlag 1992.

cui i fiati potevano rimanere intonati<sup>11</sup>; nel 1993, tuttavia, l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique di John Eliot Gardiner registrò tre sinfonie di Beethoven dal vivo, e i fiati rimasero intonati per tutto il tempo. Anche la pedanteria è stata un passaggio inevitabile: ci vuole tempo per scrollarsi di dosso le vecchie abitudini, e ancora di più perché nuove prassi riescano a mettere radici: nello spazio tra le vecchie abitudini e quelle nuove, i musicisti suonano con pedanteria. Talvolta la pedanteria era anche voluta; in un programma di sala del 1950 si affermava che «la musica antica fu un'arte altamente aristocratica, nella quale un naturale ritegno regolava il dispiegarsi delle emozioni»<sup>12</sup>. Nel 1994 Clifford Bartlett scrisse a proposito degli esecutori inglesi di musica barocca, che «quello che in un primo tempo era un piuttosto rigido, quasi puritano approccio, è ora diventato decisamente più libero»<sup>13</sup>; e ciò vale per molti altri casi (ma non per tutti, visto che gli esecutori di musica medioevale, spesso vicini alla musica folk, negli anni Cinquanta non suonavano certamente in maniera puritana, e neppure le vecchie registrazioni barocche di Harnoncourt possono dirsi propriamente rigide). In ogni caso, non trovo traccia di pedanteria nelle parole o nel modo di suonare dei musicisti che ho intervistato. Molti di loro lodano i moderni e storicamente impreparati esecutori di inizio secolo: Anner Bylisma ammira Fritz Kreisler; William Christie ama le registrazioni di Sir Thomas Beecham, e non gli importa certo che Beecham detestasse la musicologia, insistendo a usare edizioni scorrette. I musicisti che ho intervistato non hanno il feticcio dello storicismo ma si oppongono a un'indiscriminata ossessione per quelle superfici sonore levigate e turgide che molti critici individuano nel modo di suonare degli odierni “vincitori di concorso”.

I conflitti di territorio sembrano ormai essersi generalmente placati, cedendo il passo a quella che Alfred Brendel ha definito «una vera fertilizzazione reciproca»<sup>14</sup>. Gli archi delle orchestre con strumenti originali, una volta famosi per la loro asprezza, sono ora lodati – se non, talvolta, criticati – per la *dolcezza* del suono<sup>15</sup> (cosa che, secondo Michelle Dulak, dimo-

<sup>11</sup> Secondo il produttore Wolf Erichson, in James Keller, *Wolf Erichson*, «Historical Performance», vi (primavera 1993), p. 32.

<sup>12</sup> Erwin Bodky, programma di sala per la «Cambridge Society for Early Music», citato in Harry Haskell, *The Early Music Revival*, London, Thames and Hudson 1988, p. 178.

<sup>13</sup> Clifford Bartlett, *Pandolfi Mealli and others*, «Early Music», xxii (1994), 3, p. 521.

<sup>14</sup> Alfred Brendel, *Music Sounded Out*, Londra, Robson 1990 (poi New York, Farrar, Straus and Giroux 1991), p. 224. Cfr. anche Michelle Dulak, *The Quiet Metamorphosis of «Early Music»*, «Repercussions», ii (autunno 1993), pp. 31-61.

<sup>15</sup> Stanley Sadie elogia gli archi di Trevor Pinnock per la loro dolcezza in «Gramophone», 72, gennaio 1995, p. 50; Raymond Knapp, in un'interessante recensione dell'incisione della *Prima Sinfonia* di Brahms diretta da Norrington, elogia la dolcezza degli archi ma biasima la loro «riluttanza ad abbandonare» tale suono in alcuni passaggi: in «American Brahms Society Newsletter», xi (primavera 1992), pp. 4-7.

stra come la rigidità non fosse determinata dagli strumenti, ma riflettesse le scelte degli esecutori<sup>16</sup>). Wendy Carlos usa le accordature originali nel suo Bach elaborato elettronicamente al sintetizzatore, alcuni direttori di formazione tradizionale studiano gli stili d'epoca<sup>17</sup> e molti interpreti di entrambi i campi sconfinano regolarmente in quello opposto. Gardiner dirige la Filarmonica di Vienna e Yo-Yo Ma, che ha eseguito il triplo concerto di Beethoven con Itzhak Perlman, Daniel Barenboim e la Filarmonica di Berlino, lo ha suonato anche con Ernst Kovacic, Robert Levin e Roger Norrington su strumenti originali (usando un violoncello con corde di budello). Lo stesso fanno anche cantanti di spicco: Cecilia Bartoli ha registrato Mozart con Christopher Hogwood (con strumenti originali), e Dame Joan Sutherland ha partecipato alla registrazione "filologica" dell'*Athalia* di Händel diretta dallo stesso Hogwood; quando le fu detto che la registrazione si avvaleva di strumenti antichi, sembra che abbia risposto: «Niente di male, in fondo anch'io sono uno strumento antico».

Anche i gusti musicali degli ascoltatori sembrano oggi meno nettamente divisi. Ormai, come osserva James Jolly, direttore del mensile «Gramophone», «un'opera di Mozart deve essere quantomeno eseguita su strumenti originali per fare ragionevoli progressi nelle classifiche [dei CD]»<sup>18</sup>; Jolly sottolinea inoltre che recenti eccezioni, come quelle di Harnoncourt e Sir Charles Mackerras, se non hanno usato strumenti originali, hanno quantomeno esplorato gli stili dell'epoca. Allo stesso tempo, un certo numero di interpreti specializzati nel repertorio pre-classico – i monaci di Silos, le Anonymous 4, i Tallis Scholars, Jordi Savall e alcuni altri – sono riusciti a raggiungere un pubblico molto più vasto rispetto alla consueta sottocultura della musica medioevale e rinascimentale. Alcuni di loro hanno anche sconfinato nella musica contemporanea (come nel caso del lavoro di Paul Hillier con Arvo Pärt, o delle commissioni di nuova musica a Gavin Bryars da parte dei Fretwork) o, con grande sorpresa di tutti, perfino nella musica *popular* (i dischi dello Hilliard Ensemble con il sassofonista Jan Garbarek<sup>19</sup>).

Sarebbe tuttavia inesatto sia dichiarare una vittoria della musica antica sia perfino un cessate il fuoco nei "conflitti per il territorio": alcune interviste di questo libro sparano diverse salve d'artiglieria contro l'esecuzione moderna, e, dall'altra parte, alcuni critici parlano anco-

ra di «mania dell'autenticità [...] aridità [del fare musica], e dell'orribile suono di strumenti continuamente stonati»<sup>20</sup>. Cose simili vengono dette anche dai musicisti: in una recente intervista, il violinista Pinchas Zukerman ha affermato che l'esecuzione di stampo storico-filologico è «stupidamente RIGIDA [...] una totale farsa. [...] ORRIBILE», aggiungendo che «nessuno vuol sentire quella roba: almeno non io»<sup>21</sup>.

### *I dibattiti sull'autenticità: che cosa è possibile, che cosa desiderabile?*

Non appena un pubblico più vasto ha cominciato a voler sentire "quella roba" e gli interpreti di musica antica a guadagnare di più, nuove controversie hanno iniziato a manifestarsi, spesso tra le loro stesse file. Il tanto conteso "territorio" della musica antica si fonda infatti su alcune premesse che gli stessi interpreti di impostazione storico-filologica hanno cominciato a mettere in discussione, non appena hanno sentito consolidata la loro posizione. Ad esempio, molti si sono sottratti allo scherno dei critici sull'uso del termine "autenticità" nel senso di fedeltà storica, cosicché esso è oggi diventato virtualmente tabù tra loro stessi (a meno che non sia racchiuso tra ironiche virgolette, e anche in questo caso alcuni artisti che deridono il termine non sembrano in grado di impedire alle proprie case discografiche di adoperarlo). Altri contrasti, spesso anche intestini, continuano a sussistere, e riflettono le tensioni esistenti tra arte e mondo accademico (e, si potrebbe aggiungere, tra idealismo artistico e pragmatismo del mercato). Tutti questi disaccordi, al pari delle discussioni tra i musicisti di formazione filologica e quelli di formazione tradizionale sul "dominio del territorio", riflettono anche un'ulteriore tensione: quella tra il passato, in cui la musica è stata scritta, e il presente, in cui noi la suoniamo e ascoltiamo.

Per esempio, molti dubitano del fatto che far rivivere gli stili antichi sia oggi davvero possibile. L'obiettivo degli interpreti di musica antica ricorda quello di suonare i valzer di Strauss con quella particolare inflessione ritmica che rende l'um-pa-pa inequivocabilmente viennese; se non che, l'equivalente del puro stile *wiener* in Dufay o Monteverdi rimarrà per noi sempre un mistero. Bisogna comunque ammettere che il progresso delle nostre conoscenze sulla prassi esecutiva ci permette di «risolvere alcuni problemi su come le diverse notazioni musicali dovessero venire realizzate»<sup>22</sup>, ma le testimonianze storiche sugli antichi stili esecu-

<sup>16</sup> M. Dulak, *The Quiet Metamorphosis* cit., p. 39.

<sup>17</sup> Ad esempio, Yehudi Menuhin, David Zinman e Michael Morgan; Charles Mackerras e Simon Rattle hanno diretto anche gruppi con strumenti originali.

<sup>18</sup> *Editorial*, «Gramophone», LXXI, aprile 1994, p. 1.

<sup>19</sup> *Officium*, ECM New Series 445369.

<sup>20</sup> Sedgwick Clark, *North American Retrospect*, «Gramophone», LXX, maggio 1993, edizione americana, p. A3.

<sup>21</sup> David K. Nelson, *An Interview with Pinchas Zukerman*, «Fanfare», XIV, marzo-aprile 1991, p. 38.

<sup>22</sup> Neal Zaslaw, «Notes», VIII, marzo 1994, p. 948.

tivi non sono praticamente mai complete; è pertanto necessario colmare le lacune con la nostra immaginazione, che è quella del xx secolo.

Per festeggiare il giorno di San Patrizio, una piccola città dell'Iowa una volta organizzò una gara su chi avesse il miglior accento irlandese. Un visitatore dublinese (l'unico autentico irlandese della città) si iscrisse con la certezza di vincere. Invece vinse un cittadino dello Iowa: per la giuria dello Iowa, la vera pronuncia irlandese non sembrava avere abbastanza di quel "vecchio caro accento". Forse, quando cerchiamo di colmare le lacune sull'autentico stile di Bach o di Beethoven, la nostra idea di che cosa sia autentico è altrettanto falsata.

Ciò che potrebbe rendere impossibile una ricostruzione storica è inoltre il fatto che i contesti d'esecuzione influenzano inevitabilmente la composizione, e che oggi la musica antica non è quasi mai eseguita in quelli per cui fu scritta, fossero essi una cappella, una sala per le feste, la camera di un gentiluomo o un salotto<sup>23</sup>; anche la musica scritta per una sala da concerto deve oggi confrontarsi con le dimensioni, l'acustica e un atteggiamento del pubblico decisamente diversi da quelli originali<sup>24</sup>. Come sottile esempio di cambiamento di contesto, Robert Philip osserva che quello d'ascolto più frequente da parte del pubblico odierno è rappresentato dalle registrazioni discografiche, caratterizzate dall'essere "perfette"<sup>25</sup>: se nel corso di un concerto un interprete al culmine dell'ispirazione sbaglia qualche nota, molti degli ascoltatori, ricordando i loro CD, non diranno «com'è ispirato!», ma «perché devo pagare il biglietto per ascoltare uno che non ha studiato abbastanza?». Spaventati da tali reazioni, molti musicisti di oggi passano ore a prepararsi per un concerto in modo da eseguire le note nella maniera più esatta possibile, obiettivo che diventa per loro prioritario rispetto all'abbandonarsi a un'ispirazione che l'orchestra potrebbe non essere in grado di seguire con precisione. Questo atteggiamento è l'esatto contrario di quello tenuto da molti esecutori di un passato anche piuttosto recente (come le vecchie incisioni possono dimostrare); dato che le registrazioni hanno radicalmente modificato la nostra attitudine verso l'esecuzione, dicono alcuni critici, non potremo mai più suonare come facevano gli artisti nel passato.

<sup>23</sup> Cfr. Charles Rosen, *The Shock of the Old*, «New York Review of Books», 19 luglio 1990, pp. 46-52; cfr. inoltre C. Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press 1995 (*La generazione romantica*, ed. it. a cura di G. Zaccagnini, Milano, Adelphi 1997, pp. 429-31).

<sup>24</sup> Nicholas McGegan e Robert Levin discutono dei cambiamenti nel comportamento del pubblico nelle rispettive conversazioni (comprese nel secondo volume di *Interviste sulla musica antica*). Julianne Baird, spiegherà invece come le dimensioni delle sale abbiano influenzato le tecniche di canto.

<sup>25</sup> Robert Philip, *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, Cambridge, Cambridge University Press 1992, pp. 230-31.

Diversi interpreti di impostazione storico-filologica tentano di "ri-contestualizzare" la musica del passato, per esempio inserendo le musiche di una messa rinascimentale nella ricostruzione della sua liturgia, o persino facendo precedere un concerto di Mozart da lezioni di minuetto per il pubblico. Questi tipi di approccio non possono naturalmente colmare l'abisso che ci divide dal passato, e neppure risolvere un più profondo problema che è stato spesso sollevato: la nostra estetica musicale riflette la nostra vita emotiva, intellettuale e spirituale, che è profondamente diversa da quella delle epoche passate. Anche se ricollocassimo una messa di Dufay nel suo contesto liturgico, probabilmente non sentiremmo, come succedeva al pubblico di Dufay, le associazioni emotive esistenti tra i canti e le festività religiose a cui sono dedicati (come ci spiega Susan Hellauer nella sua intervista). Anche se imparassimo a ballare alcune danze di Mozart, esse probabilmente non avrebbero per noi quel significato socialmente distintivo che avevano per Mozart e il suo pubblico; a meno che non ci venga detto, non capiremmo dunque che il Conte può danzare un minuetto e non una «piuttosto rustica» contraddanza<sup>26</sup>. E si potrebbe portare il problema ancora più a fondo: se un passaggio in Mozart esprime uno struggimento interiore, dice il fortepianista Steven Lubin, dobbiamo tenere presente che lo struggimento del diciottesimo secolo era ben diverso da quello del ventesimo: era «più innocente e fiducioso» rispetto a quello cui siamo abituati noi, che abbiamo meno «regni ospitali» nei quali sperare<sup>27</sup>. Se tali "alterità" valgono per Mozart, un contemporaneo di Thomas Jefferson, non varranno in misura maggiore per Hildegard von Bingen, che precede Tommaso d'Aquino?

Lubin ritiene, tuttavia, che noi *possiamo* ricreare lo struggimento interiore così come era sentito nel XVIII secolo, attraverso un'immersione nella storia e una ricerca in noi stessi. Io, in realtà, mi domando se lo struggimento dei tempi di Mozart fosse poi così innocente e fiducioso: il padre di Mozart ammoniva continuamente il figlio sul fatto che «gli uomini sono tutti furfanti», che «tutte le amicizie nascondono qualche interesse» e che lui non doveva «fidarsi di nessuno»; Mozart ne venne fuori «scettico, sospettoso verso le soluzioni facili, diffidente nei confronti delle motivazioni umane, sprezzante di fronte alle panacee»<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Cfr. Wye J. Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, Chicago, University of Chicago Press 1983, cap. II, e p. 81.

<sup>27</sup> Steven Lubin, *Authenticity Briefly Revisited*, «Historical Performance», IV (primavera 1991), p. 46.

<sup>28</sup> Cfr. Maynard Solomon, *Mozart*, New York, Harper Collins 1995 (*Mozart*, trad. it. di A. Buzzzi, Milano, Mondadori 1996, pp. 12 e 89-90 su Leopold Mozart e la fiducia; p. 331 sullo scetticismo di Mozart).

Wye J. Allanbrook ha ragione, credo, a dire che noi consideriamo il lato oscuro di Mozart più di quanto non facessero lui stesso e i suoi contemporanei, i quali non condividevano certo il nostro post-romantico «pregiudizio che la profondità d'animo e la malinconia procedano mano nella mano»<sup>29</sup>. Noi siamo più propensi alla malinconia rispetto ai contemporanei di Mozart<sup>30</sup>, e la nostra epoca è chiaramente meno ottimistica della loro, con la sua fede nel trionfo della ragione e nella perfeibilità umana. Eppure uno sguardo più attento alle gioie e alle tristezze di entrambe le epoche suggerisce che il sostrato emozionale umano non sia cambiato di molto, da allora<sup>31</sup>. Di conseguenza, l'affermazione che la cosiddetta "alterità" renda impossibile una ricostruzione storica può risultare esagerata (ci torneremo nell'intervista a Christopher Page), come, d'altra parte, è innegabile che per molti aspetti siamo diversi dai nostri predecessori, e che questo influenza il modo in cui ascoltiamo o suoniamo la loro musica.

Per tutte queste ragioni, quasi nessuno oggi fa più baldanzose dichiarazioni sull'eseguire la musica esattamente come si faceva all'epoca: raggiungere un simile obiettivo sembra ormai troppo difficile.

Naturalmente, può valere la pena tendere a un obiettivo anche se esso fosse impossibile da raggiungere, e se l'ideale della fedeltà storica è pari a 100, ottenere 50 sarebbe già meglio che niente; allo stesso modo, se una lezione di minuetto non può darci le orecchie del XVIII secolo, può almeno accrescere la nostra capacità di comprensione. Inoltre, l'idea che la nostra immaginazione debba colmare alcune lacune documentarie può essere applicata a qualsiasi operazione storica, senza per questo invalidarla. Alcuni critici sostengono tuttavia che se anche una perfetta ricostruzione storica fosse possibile, non varrebbe comunque la pena di cercarla: possiamo ascoltare Elgar dirigere la propria musica in registrazioni d'epoca e ricreare accuratamente le sue esecuzioni; ma perché dovremmo suonare Elgar come egli stesso faceva, si chiedono questi critici, se lo preferiamo suonato in maniera differente? Perché non dovremmo usare Mozart per esprimere lo struggimento del XX secolo? Forse questo è il motivo per cui abbiamo bisogno di lui, e per cui alcuni ascoltatori potrebbero preferire una messa di Dufay con meno liturgia possibile.

<sup>29</sup> W. J. Allanbrook, *Mozart's Tunes and the Comedy of Closure*, in *On Mozart*, a cura di J. Morris, Cambridge, Cambridge University Press 1994, pp. 169-86; cit. a p. 176.

<sup>30</sup> O anche solo di Ravel: da diverso tempo sembra che in molti paesi l'incidenza di serie depressioni sia raddoppiata ogni dieci anni. Cfr. il Cross-National Collaborative Group, *The Changing Rate of Major Depression. Cross-National Comparisons*, «Journal of the American Medical Association», 268, 1992, pp. 3098-105.

<sup>31</sup> Il tema tornerà nel *Postscriptum* all'intervista a Christopher Page (pp. 106-14).

L'idea originaria del movimento di riscoperta della musica antica era, naturalmente, che la musica suona meglio se eseguita nella maniera in cui il compositore l'ha immaginata. In questo spirito, le interviste di questo libro contengono molte affermazioni secondo le quali lo studio delle prassi esecutive originali migliora l'esecuzione. Se, per esempio, il compositore scriveva soltanto un nudo scheletro melodico e si aspettava che l'esecutore lo completasse con degli abbellimenti, allora imparare ad abbellire nello stile del compositore darà risultati normalmente migliori che suonare la semplice ossatura; inoltre (anche se questo non emerge dalle conversazioni contenute in questo libro) la musica per strumento a tastiera del XVII secolo si è dimostrata decisamente più interessante quando è stata eseguita con accordatura e strumenti originali<sup>32</sup>. Queste e altre argomentazioni possono essere convincenti, ma alla fine il principio non è così universale o lampante come potrebbe apparire<sup>33</sup>. Nessuno, ad esempio, ha cercato di far rivivere la prassi barocca francese di dirigere battendo il tempo sul podio con un grosso bastone di legno, e quando immaginiamo gli infreddoliti studenti della Tomasschule, alle sette e trenta di un mattino d'inverno, eseguire un coro virtuosistico composto solo tre giorni prima, potremmo chiederci se saremmo in grado di tollerare un Bach *veramente* filologico.

Se il modo originale di eseguire sia o meno il migliore, può anche dipendere da chi ascolta. Una volta ho assistito a Chicago, con un'amica inglese, a una produzione di *Under Milk Wood* [*Sotto il bosco di latte*]<sup>34</sup>. In seguito lei mi informò che la maggior parte degli attori aveva un vago accento gaelico, e che soltanto quello di Captain Cat era davvero gallese: il suo era il solo accento che io avessi trovato difficile da capire. Forse gli abitanti di Chicago vengono meglio serviti da un surrogato del gallese. Alcuni temono che questo modo di pensare possa indurre un musicista a soddisfare il pubblico piuttosto che a sfidarne i pregiudizi; ma l'idea può avere implicazioni musicali più profonde. Joshua Rifkin non è certo il solo a sottolineare che una tipica esecuzione del XVIII secolo, e la cosa vale anche per le epoche precedenti, doveva corrispondere a ciò che oggi definiremmo una semplice prova di lettura. Potremmo anche ricreare tali condizioni, dice, ma se il pubblico del XVIII secolo, ascoltando un brano per la prima volta, poteva accontentarsi di una lettura, noi, che abbiamo sentito Mozart e Bach infinite volte, abbiamo bisogno di un'interpretazione

<sup>32</sup> John Butt mi ha segnalato questo aspetto in una comunicazione personale del 1996.

<sup>33</sup> Succede anche che un critico competente in materia elogi un'esecuzione completamente priva di ornamentazione; cfr. l'elogio da parte di Richard Taruskin del Mozart non filologico di Artur Schnabel in *Text and Act* cit., pp. 290-1.

<sup>34</sup> «Dramma per voci» di Dylan Thomas (1914-1953), andato in scena a New York nel 1953, nel quale vengono ritratti un villaggio gallese e i suoi abitanti [N.d.C.].

vera e propria. Inoltre, il fatto che il contesto esecutivo sia cambiato solleva problemi anche sul perché dovremmo desiderare la fedeltà storica. Charles Rosen ha fatto una volta notare che molta musica per tastiera di Bach venne scritta ad uso privato: se cercassimo di suonare in pubblico nello stesso modo in cui un musicista del XVIII secolo avrebbe suonato per sé stesso – cioè senza proiettare verso gli ascoltatori il discorso musicale – verremmo meno al presupposto stesso del suonare in pubblico<sup>35</sup>.

Tali esempi suggeriscono che pur attribuendo importanza alle testimonianze storiche, è necessario comunque decidere se ogni *specificità* prassi storico-filologica lo debba essere; se si tratti cioè di qualcosa di importante per chi fa musica oggi, o di un mero incidente storico privo di significato, irrilevante se non dannoso dal punto di vista musicale. Un “incidente senza significato” è ciò che Donald Tovey ha in mente quando dice che se volessimo essere davvero autentici nell’eseguire le cantate di Bach, dovremmo «frustrare i capigruppo del coro dopo una pessima esecuzione»<sup>36</sup>.

La maggior parte dei musicisti specializzati nella musica barocca non ha certamente perduto il senso di questa distinzione. Naturalmente, l’esercitarla non è una scienza esatta: talvolta una conclusione (nell’una o nell’altra direzione) è pressoché inevitabile, ma più frequentemente essa dipende dalle idee e dalle priorità dell’esecutore – e da quelle dell’epoca in cui vive. Rispetto al XIX secolo, la nostra epoca è più propensa a conferire importanza alla ricostruzione della prassi esecutiva originale, e, come vedremo, gli stessi esecutori di musica antica tendono e tracciarne i confini in una molteplicità di differenti luoghi, spaziando da un atteggiamento di purismo nei confronti dell’ideale filologico al suo pressoché totale rifiuto.

Il problema di capire che cosa sia accidentale e cosa rilevante nell’esecuzione trasforma alcune delle questioni sull’“autenticità” in quei problemi di prassi esecutiva con cui un musicista deve confrontarsi ogni giorno. Si pone, per esempio, per l’originario biglietto da visita della riscoperta della musica antica: gli strumenti originali. Harnoncourt concentra oggi la sua attività con gruppi che utilizzano strumenti moderni, affermando che uno strumento è «un mezzo, non una religione». Non dimeno, quando dirige orchestre moderne impiega spesso ottoni e strumenti a percussione originali, che ritiene abbiano un effetto inimitabile. Anner Bylisma suona talvolta Bach con strumenti diversi da quelli specificati dall’autore, o usando l’archetto moderno, ma ritiene cruciale l’uso di corde di budello nella musica per violoncello di Boccherini.

<sup>35</sup> C. Rosen, *The Shock of the Old* cit., p. 50.

<sup>36</sup> Donald Tovey, *A Musician Talks*, New York-Oxford, Oxford University Press 1941, p. 66.

Come si nota, quanto la prassi esecutiva originale sia importante può differire a seconda del tipo di musica che si esegue. «È più accettabile», ha scritto Howard Mayer Brown «suonare su strumenti moderni la musica di Bach piuttosto che quella di Rameau»<sup>37</sup>, e Bach si dimostra piuttosto resistente anche ad altri approcci. Spesso la musica barocca francese necessita invece sia di strumenti originali sia di una solida preparazione sullo stile dell’epoca anche solo per risultare interessante, per non dire efficace.

La questione su che cosa sia importante e cosa accidentale si ricollega anche alla tendenza, piuttosto diffusa tra i musicologi di oggi, a collocare la musica in un più ampio contesto – sociale, politico, economico, religioso e così via<sup>38</sup>. Il loro obiettivo è spesso quello di capire quale significato avesse la musica nel suo tempo, cosa che li rende, almeno apparentemente, dei naturali alleati dell’esecuzione di impostazione storico-filologica. Non a caso il contesto storico viene spesso a galla in queste interviste. Ho in precedenza suggerito che i cambiamenti del contesto esecutivo possono rendere impossibile (o indesiderabile) per noi suonare come si faceva in un secolo passato; potremmo allora chiederci quali aspetti del più ampio contesto storico debbano essere tenuti in considerazione quando si intende ripresentare la musica del passato in un’esecuzione moderna.

Le discussioni contenute in questo libro fanno spesso pensare a una catena ecologica: se si modifica una parte del sistema si modifica anche ciò che è incidentale e ciò che è necessario alla musica. Una vera prassi esecutiva che cerchi di ricostruire le condizioni originali non avrebbe dunque più senso, poiché noi siamo cambiati, o lo è il nostro contesto. Se infatti si ricrea l’esatta composizione e configurazione dell’orchestra che eseguì per la prima volta una sinfonia di Mozart, ma la si sistema alla Carnegie Hall, essa sembrerà avere un suono piuttosto esile. L’elemento “necessario” è, in questo caso, un suono adeguatamente potente, mentre “l’accidente storico” è la dimensione dell’orchestra originale, che era in grado di produrre un suono vigoroso nelle piccole e risonanti sale dell’epoca di Mozart<sup>39</sup>. Alcuni interpreti di musica antica, forse, si sono concentrati su caratteristiche secondarie – come per esempio l’esatta estensione di un ensemble – piuttosto che su quelle importanti; quelli che ho intervistato, tuttavia, si sono spesso mostrati più capaci di discriminare.

<sup>37</sup> Howard Mayer Brown, *Pedantry or Liberation?*, in *Authenticity and Early Music*, a cura di N. Kenyon, Oxford-New York, Oxford University Press 1988, p. 30.

<sup>38</sup> Cfr. il *Postscriptum* all’intervista a Christopher Page (pp. 106-14).

<sup>39</sup> Cfr. Neal Zaslaw, *Mozart’s Orchestras*, «Early Music», xx (1992), 2, pp. 204-5.

## Dobbiamo preoccuparci delle intenzioni del compositore?

Alcuni dubitano persino del fatto che una selettiva accuratezza storica sia un obiettivo degno di essere perseguito, domandandosi se l'esecutore debba o meno preoccuparsi di tener fede alle intenzioni di un compositore su come eseguire la propria musica. Si tratta di un ideale che conobbe una larga diffusione nel corso del XIX secolo<sup>40</sup>, e oggi, afferma Robert Martin, «di regola i migliori interpreti hanno una forte consapevolezza del proprio ruolo al servizio del compositore»<sup>41</sup>. A dire il vero, alcuni critici ritengono che la subordinazione degli interpreti al compositore abbia un carattere puramente formale – John Butt l'ha definita “umiltà da cocodrillo” – ma ben pochi sarebbero disposti ad ammetterlo. In ogni caso, nell'ambito dell'esecuzione storico-filologica, sono in molti a condividere la “forte consapevolezza” di cui parla Martin: tra di essi Malcolm Bilson e Robert Levin, come si potrà notare nelle rispettive interviste.

Altri ancora, nello stesso ambito, sembrano perseguire un fine leggermente diverso: suonare alla maniera dei contemporanei del compositore. Questo sembrerebbe rendere i ragionamenti sulle intenzioni dell'autore meno rilevanti nel corpo del dibattito sull'autenticità, eppure coloro che si dimostrano critici nei confronti del primo approccio, sollevano questioni che, se accettate, potrebbero minare anche questo. Ad esempio, Richard Taruskin afferma in sostanza che ciò che realmente conta nelle arti è l'esperienza che si comunica al pubblico e non *chi* emerge attraverso l'atto comunicativo<sup>42</sup>. Un critico di fama ha biasimato i direttori che, come Barenboim, alla prima entrata del coro nel *Requiem Tedesco* di Brahms ignorano l'indicazione di *p* facendo attaccare il coro in *pp*. Barenboim potrebbe rispondere facendo notare che nei suoi ultimi anni Brahms aveva chiesto al direttore di un coro di entrare con «il più dolce *pp* possibile»<sup>43</sup>. Ma l'argomento usato contro le intenzioni dell'autore è differente: si sostiene che se il risultato è bello, non ha importanza chi lo abbia concepito, se Brahms, Barenboim o i contemporanei di Brahms. Un altro argomento contro l'idea di privilegiare le intenzioni del compositore distingue tra

<sup>40</sup> José A. Bowen, *Mendelssohn, Berlioz, and Wagner as Conductors: The Origins of the Ideal of "Fidelity to the Composer"*, «Performance Practice Review», vi, (1993), pp. 77-88.

<sup>41</sup> Robert Martin, *The Quartets in Performance: A Player's perspective*, in *The Beethoven Quartet Companion*, a cura di R. Winter e R. Martin, Berkeley, University of California Press 1994, p. 140.

<sup>42</sup> Cfr. R. Taruskin, *Tradition and Authority*, in *Text and Act* cit., p. 190 (originariamente pubblicato in «Early Music», xx [1992], 2, pp. 311-25).

<sup>43</sup> Il direttore era Siegfried Ochs; Cfr. Max Rudolf, *A recently Discovered Composer: Annotated Score of the Brahms Requiem*, «Quarterly Journal of the Riemenschneider Bach Institute», vii (1976), 4, p. 13.

l'arte dell'interpretazione e la sostanza testuale, e quindi tra le intenzioni del compositore riguardo all'esecuzione e riguardo alle note da eseguire. Come afferma Peter Kivy, non è difficile confutare la semplicistica opinione per cui il compositore sa sempre come interpretare al meglio la propria musica<sup>44</sup>, e altrettanto fallibili sono anche i suoi contemporanei.

Naturalmente, sottolinea Kivy, le idee del compositore su come eseguire la propria musica meritano comunque di essere tenute in speciale considerazione, e talvolta i compositori hanno effettivamente ragione nelle loro pretese. Nei secoli passati i compositori erano spesso grandi interpreti e, di conseguenza, le loro istruzioni per l'esecuzione riflettono l'esperienza in quel campo oltre che nella composizione; i loro stessi lavori è possibile che siano stati in qualche modo determinati da intuizioni esecutive. È dunque necessario distinguere tra quelle indicazioni esecutive che sono parte integrante dell'identità di un brano (come le note stesse), e le indicazioni che, per citare Virgil Thomson, «non sono parte della creazione originale [del compositore], ma il messaggio di un musicista a un altro, un suggerimento» su come poterla esprimere<sup>45</sup>. Se si suona il movimento lento della sonata “Hammerklavier” in *presto*, non si contraddicono semplicemente le indicazioni di Beethoven sull'esecuzione, ma si crea, in un certo senso, una nuova composizione. D'altro canto, se il tempo lento che si sceglie è più lento dell'indicazione di metronomo voluta da Beethoven, si sta decidendo quale sia (a proprio parere) il tempo migliore per il movimento. Si starà pertanto assecondando una delle intenzioni di Beethoven, cioè conquistare il pubblico attraverso una buona esecuzione del brano<sup>46</sup>, ignorandone un'altra (quella di suonare  $\text{♩}=92$ )<sup>47</sup>.

Le discussioni sulle intenzioni esecutive dell'autore possono essere ben più complicate, e quelle appena esposte sono naturalmente ben lontane dal formare un'indagine compiuta. Dal punto di vista pratico, la soluzione può essere la medesima prospettata per i problemi di prassi esecutiva: può ridursi alla decisione dell'interprete, caso per caso, se ritenere che un suggerimento per l'esecuzione sia essenziale, utile, insignificante o meno

<sup>44</sup> Peter Kivy, *Authenticities*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press 1995, pp. 162-87.

<sup>45</sup> Virgil Thomson, *The Art of Judging Music*, New York, Knopf 1948, p. 296. Cfr. anche P. Kivy, *Authenticities* cit., pp. 28-32.

<sup>46</sup> Beethoven mostra più attenzione a queste cose di quanto potremmo aspettarci. In una lettera del 1819 al suo allievo di pianoforte Ferdinand Ries, egli dice che se la Sonata “Hammerklavier” «non dovesse andar bene per Londra», Ries avrebbe potuto tralasciare il movimento lento o riordinare i movimenti interni. Citazione tratta da *Beethoven's Letters*, annotate da A. C. Kalischer, trad. ingl. di J. S. Shedlock, a cura di A. Eaglefield-Hull, London, Dent 1926, p. 268.

<sup>47</sup> P. Kivy, *Authenticities* cit., pp. 24-44.

importante delle sue alternative. A quale categoria verrà attribuita ognuna delle intenzioni, ancora una volta, dipende dalle priorità dell'artista (e della sua epoca). Furtwängler era deciso a realizzare le intenzioni di Beethoven almeno quanto lo è Norrington; ma Norrington, diversamente da Furtwängler, ritiene che per farlo sia necessario seguire le indicazioni di metronomo.

*Perché è esistito un movimento di riscoperta della musica antica?*

Queste considerazioni ci conducono al più celebre fra i dibattiti che mettono alla prova l'idea di autenticità: quello a proposito delle motivazioni. La mia domanda iniziale sul «perché suonano in quel modo» viene ora riproposta a un livello più profondo; ciò che ci si chiede non è solo «su quali basi Norrington giustifica l'attenersi alle indicazioni metronomiche di Beethoven», ma «perché Norrington pensa che sia importante farlo». Se l'obiettivo di un'interpretazione di tipo storico-filologico potrebbe non essere davvero raggiungibile o auspicabile, perché sembrano essere così in tanti a dividerlo? La spiegazione più semplice, come abbiamo visto, è che essi ritengono che la musica suoni meglio se eseguita con un'impostazione storico-filologica. Può essere una ragione valida e in alcuni casi è innegabilmente convincente, ma non sempre è possibile cavarsela con una spiegazione tanto semplice. Si potrebbe obiettare, per esempio, che ci si può abituare a tante cose se le si ritiene necessarie; ma se gli interpreti si imbattersero in un brano che risulta *peggiore* se suonato con criteri filologici pur essendosi abituati a sentirlo così, sarebbero disposti a ignorare la storia o continuerebbero a suonarlo in uno stile che trovano sgradevole? In breve, per gli interpreti di impostazione storico-filologica, la filologia è un mezzo o un fine?

Alcuni affermano che tali esecutori (perlomeno molti di essi) la considerano un fine per un motivo puramente antiquario, simile a quello che induce a ricostruire le battaglie della Guerra Civile americana. Ma la fedeltà storica, aggiungono altri, dovrebbe essere un fine solo per gli studiosi, e non per gli artisti (si tratta di nuovo di quel «difficile rapporto» a cui abbiamo fatto cenno). Naturalmente, quando una cultura musicale è tanto legata al passato quanto lo è diventata la nostra, sembra inevitabile che alcuni musicisti vogliano ricreare la storia per il solo gusto di farlo. Ma è proprio necessario? Dopo tutto, se si ritiene che le opere d'arte sappiano parlare a ogni epoca, l'apprezzamento dei capolavori del passato non necessita certo di un motivo antiquario. Per questo molti musicisti interpretano le intenzioni dell'autore in relazione a elementi atemporali dell'opera d'arte, tali cioè da trascendere le circostanze storiche.

Robert Morgan propone un'altra spiegazione per la nostra ansia di fedeltà storica. Gran parte dei musicisti delle epoche precedenti la nostra,

egli dice, si consideravano parte di una tradizione *viva* e direttamente collegata al passato musicale, tanto da non trovare nulla di sbagliato nel suonare Bach o Händel nello stile dei propri contemporanei. Questa tendenza sopravvive ancora oggi, per esempio, tra i musicisti rock che suonano le *cover* delle canzoni dei Beatles: nessuno si aspetta che riproducano semplicemente l'originale, poiché la tradizione è ancora viva. Nella odierna musica «classica», invece, poiché gli stili moderni non sembrano in diretta connessione con quelli del passato, il passato musicale diventa un museo, le cui opere d'arte «non sono più a nostra disposizione per essere interpretate a piacimento» – cosa che equivarrebbe a dipingere aerei in un paesaggio di Constable – ma «solo per essere ricostruite il più fedelmente possibile». Morgan sostiene inoltre che «l'ansia di fedeltà storica tradisce [...] un momento caratterizzato da uno straordinario grado di smarrimento, incertezza e insicurezza» – vale a dire una cultura musicale frammentata, cui è venuto meno il senso della propria identità<sup>48</sup>.

Altri ancora si spingono oltre, osservando che la nostra fissazione per la fedeltà storica «può essere il sintomo di una civiltà in disgregazione»<sup>49</sup>. Può darsi; indipendentemente dal fatto che lo struggimento del XVIII secolo fosse o meno più semplice e fiducioso del nostro, molti di noi si struggono per un mondo più semplice e fiducioso. Alcuni ascoltatori e musicisti *vogliono* che la musica li faccia evadere dal mondo attuale e li immerga in quello di Bach o Hildegard, che ciò sia possibile o meno. La sensazione che il nostro mondo abbia preso la strada sbagliata (o persino che sia «in disgregazione») non è più esclusiva dei fondamentalisti, dei fascisti o dei reazionari; come scrisse uno studioso nel 1994, «quasi tutti quelli che conosco vivono con una sensazione di serio declino, se non di fine imminente»<sup>50</sup>.

A partire da Berlioz<sup>51</sup>, in molti hanno messo in dubbio l'idea che gli strumenti moderni siano necessariamente migliori di quelli antichi; ma, con poche eccezioni, questo interrogativo ha cominciato a diventare un

<sup>48</sup> Robert Morgan, *Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene*, in *Authenticity and Early Music* cit., pp. 57-82.

<sup>49</sup> Donald J. Grout, *On Historical Authenticity in the Performance of Old Music*, in *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press 1957, pp. 341-7.

<sup>50</sup> Joseph Epstein, *Decline and Blumenthal*, «The American Scholar», inverno 1994. Epstein è un neo-conservatore, ma molti liberali la pensano oggi allo stesso modo. Vi sono anche molti ottimisti, ovviamente – ad esempio, quelli che credono che la tecnologia dei computer creerà una nuova età dell'oro; ma persino questi tecno-ottimisti mostrano spesso una certa nostalgia per un passato dorato.

<sup>51</sup> Hector Berlioz, *Les instruments ajoutés par les modernes aux partitions des maîtres anciens*, dal suo *À travers chants: études musicales, adorations, boutades et critiques*, texte établi avec notes et choix de variantes par Léon Guichard, Paris, Gründ 1971, pp. 239-40 (1 ediz.: Paris, Michel Lévy Freres 1862).

vantaggio per il mercato musicale solo a partire dagli anni Sessanta. Il fatto che proprio in quegli anni sembri cadere la linea di demarcazione potrebbe non essere che un riflesso dell'espansione dell'industria discografica ma, come abbiamo visto, la tentazione di cercare cause sociali più profonde è forte, pur addentrandosi in tal modo in un terreno piuttosto scivoloso. Da un lato, si potrebbe notare che la crescita del mercato delle esecuzioni filologiche coincide con il momento in cui, a detta di Robert Heilbroner, la società vede crollare la propria fiducia nel progresso umano e nelle possibilità di miglioramento – e, in particolare, nel progresso tecnologico<sup>52</sup>. Ovviamente, Heilbroner è ben conscio del fatto che tali dubbi erano già sentiti nel XIX secolo e agli inizi del XX, ma sostiene che fossero allora limitati ad alcuni circoli intellettuali, e non globalmente diffusi come nella nostra epoca. Tali considerazioni ben si adattano all'idea che lo struggimento per un arcadico passato motivi alcuni degli interpreti specializzati nella musica antica. D'altro canto, John Butt ipotizza che l'inversione di tendenza in favore dell'esecuzione filologica potrebbe ugualmente riflettere «il terremoto ideale che investe la storiografia e l'ermeneutica alla fine del XIX e agli inizi del XX secolo, per cui il punto di vista di ciascuno non è neutrale e assoluto» ma contingente al suo posto nella storia<sup>53</sup>: tale tendenza può avere reso i musicisti meno convinti dell'idea che il loro modo “naturale” di suonare fosse il migliore.

In realtà, altri possibili motivi non sono altrettanto orientati verso il passato. Alcuni vedono le motivazioni che soggiacciono al movimento di riscoperta della musica antica in termini di mera competitività: se Karajan e altri come lui hanno portato a un livello di perfezione lo stile esecutivo di impostazione tradizionale, l'unico modo per lasciare un segno era quello di delimitare un territorio radicalmente nuovo. Altri osservatori vedono la questione in una luce meno cinica, ritenendo che le esecuzioni filologiche hanno cercato di iniettare una dose di novità in una vita concertistica languente, nella quale la ripetizione di un repertorio limitato e uno stile sempre più uniforme avevano cominciato ad assottigliare le platee<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Robert Heilbroner, *Visions of the Future. The Distant Past, Yesterday, Today, Tomorrow*, New York-Oxford, Oxford University Press 1995. L'autore vi sostiene che una cupa, «apprensiva» visione del futuro abbia raggiunto una larga diffusione solo negli ultimi trent'anni; l'atteggiamento *fin-de-siècle* del 1890 era a suo parere localizzato, e non deve essere sopravvalutato. Se il mondo oggi sia o meno in declino è una questione diversa, come egli stesso sottolinea, nonché irrilevante ai fini di questa discussione.

<sup>53</sup> John Butt, in una comunicazione personale del 1996.

<sup>54</sup> Cfr. Nicholas Temperley, *The Movement Puts a Stronger Premium on Novelty than on Accuracy...*, «Early Music», XII (1984), 1, pp. 16-20; Will Crutchfield, *Fashion, Conviction, and Performance Style in an Age of Revivals*, in *Authenticity and Early Music* cit., pp. 19-26; *The Early Music Debate* cit., pp. 117-9 (sezione di Joshua Kosman).

A fronte di una scarsità di nuove composizioni capaci di raggiungere un pubblico consistente, gli interpreti avrebbero cercato un più attraente tipo di novità, e il passato ha messo loro a disposizione un gran numero di lavori dimenticati e di nuovi modi di interpretare le composizioni già conosciute. Ma se il senso di novità è tutto ciò che l'interpretazione storico-filologica ha da offrire, che cosa accadrà quando esso si sarà esaurito?<sup>55</sup>

Richard Taruskin sostiene che questa ricerca di novità rivela una certa vitalità nella nostra cultura musicale: eseguire secondo criteri filologici, egli dice, non significa mettere in pratica gli studi musicologici, ma fare in modo che la musica antica si adatti al nostro gusto moderno (e, sostiene inoltre, modernista). A proposito della domanda trabocchetto su che cosa farebbero i musicisti nel caso di un brano che risulta *peggiore* se suonato con criteri filologici, Taruskin documenta casi di presunti puristi della filologia che ignorano le testimonianze storiche scomode; questi musicisti, sostiene, hanno privilegiato le fonti che preferivano, e ignorato o sminuito le altre. La conclusione a cui giunge è che, attraverso questo uso selettivo delle fonti, persino i più intransigenti musicisti barocchi in realtà cerchino inconsciamente di creare non il suono dell'epoca ma quello del presente<sup>56</sup>. Essi fanno, in altre parole, esattamente ciò che Morgan sostiene che sia stato fatto dai musicisti di ogni epoca, cioè interpretare la musica del passato nello stile dei propri tempi. L'unica differenza è che, spinti da quell'*ethos* da curatori del museo di cui Morgan parla, i filologi

<sup>55</sup> Peter Phillips, *Beyond Authenticity*, in *Companion to Medieval and Renaissance Music*, a cura di T. Knighton e D. Fallows, London, J.M. Dent & Sons 1992, pp. 44-7. Phillips ritiene che questo sia di fatto già accaduto, e che gli esecutori di musica antica debbano ora conquistarsi l'attenzione con «la forza della loro visione musicale».

<sup>56</sup> In molti dei saggi ristampati in R. Taruskin, *Text and Act* cit.; la sua affermazione per cui l'odierno stile interpretativo della musica antica appartiene al modernismo – termine con cui indica una tensione tipica di Satie o Stravinskij verso la leggerezza, il formalismo e l'impersonalità – si adatta con particolare efficacia ad alcuni importanti artisti britannici degli anni Ottanta; si trattava, forse, di un esempio specifico del suo generale punto di vista, un esempio che Taruskin era in grado di documentare circostanziatamente. Ma anche all'epoca, Taruskin aveva coscienza che alcuni interpreti europei di musica antica, come Harnoncourt e Leonhardt, non erano certo modernisti stravinskiani. Questo non contraddice necessariamente l'idea base che i filologi stiano creando un suono moderno, non storico; il modo di suonare la viola da gamba di Jordi Savall non riflette il modernismo di Stravinskij, ma si avvale del legato più di quanto probabilmente facessero i musicisti barocchi francesi (cfr. R. Taruskin, *Of Kings and Divas*, «The New Republic», 13 dicembre 1993, pp. 31-44; a p. 43 si parla di Savall con entusiasmo): anche questo modo di suonare può riflettere i gusti moderni di Savall piuttosto che la storia, e per quanto possa sembrare romantico, esso non può evitare l'etichetta di “modernista”; C. Rosen scrive, in *The Shock of the Old* cit., p. 46, che il modernismo «ha un suo lato neo-romantico»; Taruskin, nell'introduzione a *Text and Act* cit., pp. 10-1, descrive il modernismo come una tarda manifestazione del romanticismo, e non come la sua antitesi.

devono *simulare* (anche verso se stessi) di essere storicamente fedeli; questo rende irrilevante parlare di “impossibilità” di ricreare il passato, poiché esso è qualcosa che costruiamo affinché si adatti ai nostri bisogni. Nei suoi scritti, Taruskin cerca di non deplorare o liquidare tale operazione, al pari dell'accento irlandese dei cittadini dell'Iowa; al contrario, egli la ritiene molto più rassicurante (e, in un senso più profondo, più autentica) di quanto non lo sia la tendenza “antiquaria”. «Essere la vera voce di un'epoca» scrive, «è [...] circa quarantamila volte più vitale e importante di essere la presunta voce della storia»<sup>57</sup>.

Nonostante l'elogio, con tali teorie Taruskin non si è certo accattivato le simpatie del mondo della musica antica e, naturalmente, la sua idea appare esagerata se presentata in modo semplicistico. Ci sono esecutori di musica antica che hanno chiesto ai liutai di usare esclusivamente legno proveniente dalla stessa regione in cui lo prendeva il liutaio seicentesco che essi vogliono sia copiato. Marcel Pérès mi ha detto che, per penetrare meglio la mentalità del Medioevo, in casa propria non usa la luce elettrica ma solamente candele. Dire a tali interpreti che *in realtà* non stanno cercando di ricostruire una prassi in maniera filologica non conquista la loro gratitudine, anche se si aggiunge che ciò che stanno effettivamente facendo è quarantamila volte più importante.

È forse anche per questo che Taruskin è generalmente visto come il più feroce detrattore della musica antica; tale opinione necessita però di una più attenta valutazione, poiché i suoi scritti suggeriscono qualcosa di più complesso. Taruskin, dopo tutto, condivide l'idea che «i frutti della ricerca possono sostenere con efficacia gli obiettivi dell'esecutore», e ritiene che perseguire una prassi filologica possa liberare da abitudini infiacchite. Dice persino che «i migliori esecutori specializzati si avvicinano al repertorio da loro scelto molto di più di quanto non riescano a fare le loro controparti di impostazione tradizionale»<sup>58</sup>. Anche in qualità di recensore, Taruskin ha caldamente e dettagliatamente elogiato l'abilità di molti interpreti di musica antica – ne ho contati venti tra le recensioni che ho raccolto – e ne ha attaccati, da quanto ne so, solo sette. Ma l'impressione che rimane dalla lettura dei suoi scritti è quella di un'aspra denuncia; il motivo può risiedere in parte nell'enfasi retorica della sua scrittura, in parte nelle contraddizioni interne dei suoi ragionamenti (alcune delle quali segnalate dai suoi critici<sup>59</sup>), in parte a causa di dove ha pubblicato che cosa (i sui apprezzamenti sull'esecuzione filologica sono

<sup>57</sup> Richard Taruskin, *The Modern Sound of Early Music*, pubblicato originariamente come *The Spin Doctors of Early Music*, in «The New York Times», 29 luglio 1990, supplemento domenicale «Arts and Leisure», p. 1. Ristampato in *Text and Act* cit., p. 166.

<sup>58</sup> R. Taruskin, *Text and Act* cit., p. 306.

<sup>59</sup> John Butt, *Acting up a Text*, «Early Music» xxiv (1996), 2, pp. 323-32.

rimasti nascosti in riviste di scarsa circolazione) e in parte anche a causa di quanto sappiano essere brillanti i suoi attacchi. Ma un'altra ragione può risiedere nel fatto che i suoi elogi alle interpretazioni sono spesso mescolati a rimostranze sulle pretese di fedeltà storica. Si consideri la risposta di Taruskin a una delle numerose lettere astiose da lui ricevute<sup>60</sup>: in essa egli mostra un approccio diverso rispetto a quello che ho poc'anzi riassunto, affermando di ammirare l'idealismo e la maestria degli interpreti di musica antica; tuttavia continua dicendo: «Ciò che spero è che la si smetta di pretendere che ciò che gli interpreti di impostazione filologica stanno facendo sia (semplicemente) storicamente corretto. Essi non stanno setacciando la storia alla ricerca della verità. Ciò che cercano è una licenza. [...] Essendo esseri umani, quando la trovano, hanno la tendenza a credere di aver trovato la verità e diventano “certi” delle loro idee»<sup>61</sup>.

Quanto davvero tendano a credere una cosa del genere, lo si potrà giudicare nel corso della lettura di questo libro. Qualunque conclusione si tragga, l'idea di “cercare una licenza” ci conduce a un'altra idea collegata all'esecuzione di impostazione storico-filologica, e cioè che sentire il bisogno di una licenza è sintomo, naturalmente, di sottomissione a un'autorità. Forse pensando al tono moralistico dei “conflitti per il territorio”, Nikolaus Harnoncourt definisce l'ideale dell'autenticità «vicinissimo a quel tipo di dogmatismo politico e di fondamentalismo religioso tanto caratteristici dei nostri tempi»<sup>62</sup>. Taruskin e il violista da gamba e musicologo Laurence Dreyfus<sup>63</sup> non sono i soli a sostenere, più in generale, che il bisogno di ottenere una “licenza” è un fatto pressoché generalizzato nelle odierne esecuzioni di musica classica. Questo bisogno di autorità, afferma Taruskin, riflette la preminenza del compositore e dell'opera musicale sull'esecutore e sull'esecuzione; la licenza di solito deriva dalla partitura del compositore, dicono lui e Dreyfus, ma tra i puristi della musica antica deve essere garantita anche da un'altra autorità: gli studiosi di prassi esecutiva. Non sorprende che Taruskin consideri tale fatto «tirannicamente limitante».

Ciononostante, un'altra delle motivazioni degli interpreti di impostazione storico-filologica potrebbe essere il contrario di aggiungere dei limiti imposti da un'autorità: potrebbe essere quella di sottrarsi alle

<sup>60</sup> La lettera è di James Richman e fu pubblicata in una colonna del supplemento domenicale «Arts and Leisure» del «New York Times», il 26 agosto 1990; alcuni estratti sono stati in seguito ripubblicati in *Text and Act* cit., p. 171, insieme al citato commento di Taruskin.

<sup>61</sup> R. Taruskin, *Text and Act* cit., p. 171.

<sup>62</sup> Stephen Johnson, *Making It New*, «Gramophone», LXIX, maggio 1992, p. 26.

<sup>63</sup> In una comunicazione personale del 1995.

contrastanti richieste che l'autorità musicale fa oggi agli interpreti. Nel corso degli ultimi secoli, la nostra musica d'arte ha lasciato agli interpreti sempre minore libertà nel determinare quali note suonare e come farlo; tuttavia, fin dal 1800, la nostra cultura ha anche conferito molta più importanza all'espressività individuale e alla creatività rispetto alle epoche pre-romantiche. Agli interpreti si chiede di esprimere le emozioni e le intenzioni del compositore e non le proprie, ma contemporaneamente li si pretende originali, ispirati e creativi<sup>64</sup>. Qualcuno ritiene che non riusciranno mai a spuntarla: qualsiasi cosa facciano verranno comunque attaccati, o perché rispettano il compositore troppo pedissequamente o perché esprimono troppo deliberatamente sé stessi<sup>65</sup>. Un simile conflitto è alla base dei dibattiti critici su artisti come Bernstein e Furtwängler, e forse l'interpretazione storico-filologica può offrire una via d'uscita. Essa obbliga infatti a servire l'intenzione del compositore attraverso la conoscenza di tutto ciò che è possibile dello stile esecutivo della sua epoca, incluse quelle caratteristiche idiomatiche (come il ritmo del valzer viennese) che non erano esplicitamente scritte. (Sorvoliamo sull'inconveniente che i compositori talvolta ignorano il proprio stesso idioma, come nella registrazione di *West Side Story* da parte di Bernstein). Recuperare lo stile di un'epoca passata significa inevitabilmente improvvisare, inserire abbellimenti, aggiungere note – capacità difficilmente riconosciute dai tradizionali programmi di studio – e fraseggiare e articolare in modo piuttosto diverso da come viene oggi insegnato in conservatorio. Il risultato è che si può ripensare l'interpretazione musicale in maniera creativa, o, soprattutto se si suona musica sul cui stile d'esecuzione si hanno testimonianze storiche scarse o nulle, costruirsi un proprio stile più o meno da zero. Il vantaggio di questa creatività stilistica, rispetto alla semplice originalità, è quello di rendere l'interprete un bersaglio meno facile per l'accusa di deliberata auto-espressione: dopo tutto, sta solo facendo ciò che facevano i contemporanei del compositore, come chiede la musicologia. L'esecuzione storico-filologica potrebbe dunque permettere ad alcuni interpreti di averla vinta su entrambi i fronti, combinando la creatività

<sup>64</sup> L'etnomusicologo Marc Perlman, che sta curando uno studio sul mondo della musica antica, sottolinea che ci sono molte altre culture che lasciano agli esecutori poca libertà nel definire le note ma non mettono con questo in particolare risalto la figura del compositore. Ciò che ci distingue da tali culture è che noi idolatriamo il compositore e limitiamo la libertà creativa dell'esecutore, tenendo contemporaneamente in grande considerazione anche l'originalità. In tal modo separiamo le funzioni del compositore e dell'esecutore e le poniamo in un rapporto di mutua dipendenza da cui deriva una certa tensione. Da una comunicazione personale del 31 dicembre 1994.

<sup>65</sup> Per fare un esempio dell'ultimo caso, cfr. Bernard Holland, *When the Musician Upstages the Music*, «The New York Times», 24 maggio 1995, p. B2.

e la fedeltà<sup>66</sup>. Michelle Dulak sostiene che ciò che veramente caratterizza l'esecuzione di impostazione storico-filologica di oggi è che essa offre «una radicale libertà dalle convenzioni della tradizione»; dai suoi esecutori «ci si aspetta solo che suonino in modo diverso, e per farlo viene data loro una così ampia libertà che potranno mostrarsi diversi praticamente come vogliono»<sup>67</sup>.

Può essere, naturalmente, che tutte le motivazioni che ho menzionato – e altre ancora – siano presenti in diversi esecutori di musica barocca, come pure nello stesso esecutore ognuna a un diverso grado: non è difficile trovare argomenti sia a favore che contro ciascuna di queste motivazioni in qualche passo di questo libro, ed essi non esauriscono certo le motivazioni possibili. Per esempio, John Butt, alla fine dell'intervista compresa nel secondo volume di questo libro, fornisce alcune spiegazioni per il suo interesse nei confronti dell'interpretazione storico-filologica che sono piuttosto diverse da quelle finora suggerite.

*Che importanza ha, tutto ciò?*

Das Beste, was wir von der Geschichte haben, ist der Enthusiasmus, den sie erregt. [Il meglio che la storia abbia da dare è l'entusiasmo che infonde.]

JOHANN WOLFGANG GOETHE

Il musicologo Leo Treitler ha di recente cominciato un articolo su un concerto di Marcel Pérès rimarcando il «declino del dibattito sulla musica antica», cioè delle controversie discusse finora; il testo tuttavia proseguiva fornendo un affascinante saggio proprio di tale dibattito<sup>68</sup>. A me sembra, se mai, che il dibattito sia oggi diventato più interessante, per tutto ciò che riesce a dirci sia sul passato che sul presente; ritengo inoltre che l'ampiezza della controversia che circonda l'esecuzione storico-filologica sia un segno di vitalità artistica.

<sup>66</sup> Un argomento contro le ipotesi proposte nei due paragrafi precedenti è che esse sopravvalutino il prestigio del compositore rispetto a quello dell'esecutore: dopo tutto, dicono alcuni, sono gli esecutori ad essere idolatrati e arricchiti e non i critici o i compositori.

<sup>67</sup> Michelle Dulak, *Early Music Circles Its Wagons Again*, «The New York Times», supplemento domenicale «Arts and Leisure», 11 giugno 1995, p. 40.

<sup>68</sup> Leo Treitler, *Remembering «Early Music»*, «Thesis», VIII, autunno 1994, pp. 32-3. Il «declino del dibattito sulla musica antica» è un'espressione tratta da B. Holland, *A Streak in the Heavens* cit.

In ogni caso, le controversie potrebbero non spiegarci perché valga la pena di agitarsi tanto: analizzare le premesse e le motivazioni nascoste delle prassi di impostazione storico-filologica può infatti oscurarne i risultati creativi. Due dei più severi critici dei presupposti di tale impostazione, i musicologi Taruskin e Rosen, concordano sul loro conseguimento. Rosen afferma che, prendendo sul serio «l'indifendibile ideale di autenticità», le interpretazioni storico-filologiche hanno accresciuto «la nostra cultura [...] e la nostra vita musicale [ne è stata] arricchita»<sup>69</sup>; Taruskin le definisce «l'aspetto meno moribondo della nostra vita musicale classica»<sup>70</sup>, poiché permettono a un musicista di «ripensarsi», di mettere in discussione i propri «riflessi condizionati»<sup>71</sup>. Laurence Dreyfus sostiene che anch'esse potrebbero indurre uniformità e abitudini meccaniche<sup>72</sup>, ma non mi sembra che simili difetti affliggano gli artisti inclusi in questo libro. Sarò meno cauto di Taruskin e Rosen: da persona che ha recensito e praticato soprattutto esecuzioni con strumenti moderni, ho constatato che i migliori musicisti specializzati nell'esecuzione di musica barocca propongono uno dei modi più intelligenti e originali di fare musica oggi. La ricostruzione storica ha il suo fascino, ma la sua vera giustificazione risiede nelle appassionanti interpretazioni di molti degli artisti con cui ho dialogato in questo libro. Inoltre, nessuno può negare che soltanto le interpretazioni storico-filologiche ci hanno reso possibile rivivere la musica di giganti come Hildegard, Dufay o Josquin, rimasta in ombra per secoli.

Ho parlato delle incompatibilità tra musicologia e interpretazione; questi due mondi condividono tuttavia un interesse: le stesse composizioni musicali. L'interazione tra musicologia e interpretazione può rivelare aspetti importanti di questi lavori, aspetti che sarebbero rimasti nascosti senza il loro sforzo congiunto. Gli argomenti di queste conversazioni ci offrono vie d'accesso a compositori che molti di noi non avevano mai neppure sentito nominare, come lo spagnolo del XVI secolo Alonso Mudarra; offrono approfondimenti su alcuni autori la cui musica potrebbe esserci meno nota di quanto pensiamo, come Palestrina; ci inducono ad analizzare più approfonditamente autori la cui musica credevamo a noi familiare, come Mozart. Gli artisti che ho intervistato danno diverse risposte illuminanti alla mia domanda iniziale, «Perché suonano in quel modo?», e, nel farlo, spesso sfidano i preconcetti che molti di noi hanno sulla musica.

PARTE PRIMA

*Musica medioevale, canto piano e "alterità"*

<sup>69</sup> C. Rosen, *The Shock of the Old* cit., p. 52.

<sup>70</sup> R. Taruskin, *The Modern Sound of Early Music*, in *Text and Act* cit., p. 170.

<sup>71</sup> Id., *The New Antiquity*, ivi, p. 231.

<sup>72</sup> *The Early Music Debate* cit., pp. 114-7.