

JEAN-JACQUES NATTIEZ

Interpretazione e autenticità

La rivendicazione dell'autenticità nell'interpretazione musicale, al momento della sua comparsa all'indomani della seconda guerra mondiale, ha potuto essere considerata come una conseguenza di quel positivismo che aveva ispirato la musicologia storica per quasi un intero secolo e la cui insegna era quella di Ranke: descrivere il passato *wie es eigentlich gewesen ist*, proprio come esso era stato. Grazie all'indagine storica, all'osservazione dell'iconografia musicale, alle descrizioni dei concerti e delle feste, alla lettura dei trattati, alle prefazioni dell'epoca, alle partiture annotate dai compositori, alle analisi filologiche, all'esame critico dei manoscritti, si sarebbe potuto finalmente ricostruire il passato e scoprire il segreto, l'essenza, lo spirito d'una composizione, riproducendo le musiche antiche e barocche sulla base di uno stile *autentico*. Come scriveva Harnoncourt nel 1951, «una certa restituzione è fedele a partire dal momento in cui s'avvicina alla concezione che ne aveva il compositore all'atto della composizione» [1984, trad. it. pp. 13-14]. Si cita spesso come esempio della determinazione di volersi mantenere fedeli al compositore la formula attribuita a Wanda Landowska «voi suonate Bach alla vostra maniera, io lo suono secondo Bach».

In un primo tempo circoscritta alle sole musiche antiche e barocche, questa tendenza è poi sconfinata nell'epoca classica durante gli anni Ottanta: è il periodo nel quale Harnoncourt registra le ultime sinfonie e le principali opere teatrali di Mozart, e in cui Christopher Hogwood pubblica la registrazione integrale delle sue sinfonie con l'Academy of Ancient Music; nel 1981 Frans Brüggen crea The Orchestra of Eighteenth Century. Contemporaneamente si levano voci che reclamano l'estensione della tendenza al XIX secolo.

Il periodo romantico invoca ormai i suoi strumenti autentici e i suoi autentici linguaggi. L'emissione vocale del *bel canto* deve ancora fare molta strada per arrivare a Bellini (e, aggiungerei, a Wagner). [...] I corni ad anima stretta di Wagner e le sue trombe (abbastanza) lunghe in *fa*, meritano sicuramente uno sforzo. Non sarebbe tempo di esigere una completa genuinità? [Donington 1983, p. 45].

Gardiner, che aveva fatto epoca incidendo nel 1974 il *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi, crea l'Orchestre révolutionnaire et romantique e registra l'integrale delle sinfonie di Beethoven.

Certo, questa ricerca dell'autenticità non era cosa interamente nuova, come ha mostrato Alejandro Planchart (cfr. in questo volume *L'interpretazione della musica antica*, alle pp. 1011-28), ma la tendenza *autenticista*, lanciata e *amplificata dal mercato discografico*, ne ha fatto un fenomeno culturale di primo piano nella seconda metà del Novecento.

1. Il caso della musica barocca: immagine d'un consenso.

Per il melomane e per molti critici musicali, la prova del carattere autentico di una certa interpretazione di composizioni barocche si manifesta soprattutto nell'impiego degli *strumenti d'epoca*, un aspetto sottolineato di frequente dalle case discografiche con l'uso di etichette pubblicitarie in più lingue del tipo: "Con strumenti antichi". Citiamo un esempio fra mille di tale diffusa concezione dell'autenticità:

Tutti specialisti riconosciuti della musica del Settecento, i componenti dell'*Orchestra of Eighteenth Century* suonano con strumenti d'epoca o con copie di essi. In questo modo cercano di realizzare lo scopo dell'orchestra, che è quello di riprodurre in concerto i capolavori classici di Mozart, Haydn, del primo Beethoven, e le opere di compositori della prima metà del XVIII secolo come Bach o Rameau, nel modo in cui venivano suonati al loro tempo. Circa l'organico, l'Orchestra assomiglia ai migliori complessi del tempo che avevano sede a Mannheim, Parigi e Vienna (Libretto per un CD di Frans Brüggen - Sinfonia n. 40 di Mozart e Sinfonia n. 1 di Beethoven -, Philips, 416 329-2; 1985).

Questo è un testo assolutamente tipico dell'ideologia autenticista largamente diffusa dalle società discografiche: allusione alla competenza musicologica, impiego di strumenti originali, identità fra l'interpretazione proposta oggi e quella dell'epoca, organici conformi alle modalità del XVIII secolo. In breve, ciò che ci viene fatto sentire sarebbe conforme a un'immagine *vera* del passato.

È probabile che si debba ascrivere a questo genere di discorsi, motivati soprattutto da ragioni commerciali, un'immagine semplicistica del movimento in oggetto, anche se questa era stata corroborata dalla rappresentazione abbastanza obliqua datane da un musicologo come Kerman [1985; cap. VI; per una critica della sua posizione cfr. Bent 1986]. Allorquando, a partire dagli anni Ottanta, esso sarà contestato dagli stessi che l'avevano difeso o seguito nella pratica (cfr. *infra*), taluni avranno buon gioco a rimproverargli il presunto *positivismo* dei suoi fondamenti [cfr. Taruskin 1995, pp. 79, 101]. Per la verità, gli aderenti attivi a questo movimento avevano avuto fin dall'inizio una visione molto più sfumata delle cose. Così Harnoncourt [1982, p. 101] ha sottolineato il fatto che perfino *uno strumento d'epoca era stato sottoposto nel corso del tempo a ritocchi e riparazioni, tanto che era necessario fare ricorso a copie* (è il caso dell'orchestra di Brüggen appena citata). Un po' co-

me William Christie [in Labie 1989, p. 49], Harnoncourt ha difeso l'utilizzazione degli strumenti d'epoca innanzitutto perché sono maggiormente congeniali all'interpretazione dello stile barocco [1982, pp. 19, 91, 102], ad esempio in ragione della ricchezza di armonici dell'oboe e del fagotto barocchi, o della dolcezza e della delicatezza del flauto traverso d'epoca. **È preferibile tuttavia suonare nello stile barocco con uno strumento moderno, che suonare nello stile romantico con uno strumento antico** [*ibid.*, p. 132; Christie, in Labie 1989, p. 90]. D'altronde molti strumenti erano intercambiabili, come violino e flauto, violino e oboe, fagotto e violoncello, clavicembalo e pianoforte. E così, anche le singole testimonianze disponibili circa questo o quell'organico non devono essere fatte assurgere a principio generale: ciò che la documentazione storica suggerisce, è semmai che i compositori adattavano gli organici in funzione dell'acustica propria d'ogni ambiente d'esecuzione, e questo fino a Mozart e Haydn.

Nel XVII secolo la realizzazione sonora di un dato componimento musicale veniva fissata solo al momento dell'esecuzione, e unicamente per quella particolare occasione [Harnoncourt 1982, p. 221].

Mozart eseguì le sue prime sinfonie a Salisburgo con una piccola formazione, ma per far eseguire le stesse sinfonie a Milano scelse una formazione ampia in ragione della grandezza della sala [*ibid.*, p. 125]. Ma in apparenza nulla di paragonabile all'orchestra romantica o post-romantica. Il che spiega come nel periodo che c'interessa i tempi fossero con ogni probabilità assai più veloci di quelli odierni.

In effetti, per i musicisti seguaci di questo movimento esiste uno stretto legame fra lo strumento utilizzato, l'immagine sonora ottenuta, il luogo d'esecuzione, lo stile barocco in sé e il modo di suonare o la tecnica di canto che lo traduce. Ciò vale grosso modo per l'arco temporale 1600-1750, con possibili estensioni fino al periodo classico, il che c'induce a interpretare la notazione musicale di questo lungo periodo in modo diverso da quanto si fa per la musica romantica.

Ma in che cosa consiste questo stile barocco? Con differenti sfumature a seconda degli autori, tutti concordano nel riconoscere il **carattere espressivo, nonché persino linguistico o retorico della musica barocca.** Dolmetsch ha dedicato all'espressione il primo capitolo del suo libro, citando un lungo passo da un trattato di Thomas Mace (*Music's Monument*, 1676):

Affermo e mi offro di sostenerlo a prova che, per ciascuna persona intendente, la musica è una favella, la qual possiede le sue significazioni nell'istessa guisa delle parole, se non più fortemente [in Dolmetsch 1915, p. 11].

Dart [1954, p. 91] si sofferma sull'*Essay on Musical Expression* di Avison, il quale sostenne nel 1752 che la musica strumentale non è altro se non un'imitazione della musica vocale. Per Harnoncourt, una composizione mu-

sicale barocca è essenzialmente un discorso. Questa tesi è per lui centrale, come si comprende dal termine impiegato per il titolo del suo primo libro, dove si parla volentieri di *musica retorica* [1982, p. 165] o di *musica eloquente* [*ibid.*, p. 176]. In questo modo, Harnoncourt si fa eco del trattato di Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister* [1739], considerato l'espressione più compiuta della concezione retorica della musica in epoca barocca: a somiglianza di un'orazione classica, ogni composizione era in obbligo di offrire un *exordium*, un'*expositio*, una *propositio*, una *probatio*, una *refutatio* e una *conclusio* [cfr. Buelow 1980]. «La melodia strumentale – scriveva Mattheson – senza il soccorso delle parole e delle voci, si sforza di dire tante cose quante se ne dicono con le parole». Il contenuto retorico della musica è possibile in virtù del nesso che si è stabilito, nella musica vocale, fra il testo e le figure musicali che ne illustrano il contenuto. Quando la musica strumentale afferma la propria autonomia, le sue figure conservano il significato acquisito nel contesto della musica vocale. È addirittura possibile imitare in maniera astratta, all'interno del discorso strumentale – in particolare nelle sonate, nei concerti e persino nelle sinfonie –, il dialogo del linguaggio umano.

In tal modo si spiega il legame fra lo stile barocco così definito e le modalità interpretative.

Tutti i trattati coevi a Händel sottolineano l'importanza di un'accentuazione corretta di quelle piccole o piccolissime frasi che essi paragonano alle sillabe o alle parole del linguaggio [Harnoncourt 1982, p. 234].

È in funzione di questa generale chiarificazione, in senso espressivo e retorico, che conviene reinterpretare le partiture [Harnoncourt 1982; 1984 *passim*]. Nel XVII e nel XVIII secolo, un'indicazione quale *allegro* veniva intesa, più che come una prescrizione di tempo, come l'espressione del carattere gaio e gioioso d'un passaggio o d'un movimento. Poiché, a imitazione delle parole della lingua, il discorso musicale barocco è fatto essenzialmente di piccole unità, il suo schema fondamentale d'accentuazione risiede, per esempio in una misura a quattro tempi, nella duplice alternanza di *forte* e di *piano* (*f p f p*), con i primi due più intensi dei secondi. Lo schema *f p* corrisponde in quanto tale alla tensione e alla distensione, e nei colpi d'arco all'arcata "in giù" e all'arcata "in su", da cui un'articolazione fondamentalmente meno lunga di quella della grande frase romantica. È per questo che l'archetto barocco, corto e leggero, è più adeguato per l'esecuzione di questa musica. Nello stesso tempo, le dissonanze dovevano essere accentuate e legate alla loro risoluzione, suonata più *piano*, con un suono in estinzione. In un contesto del genere, i ritmi puntati avevano un'importanza particolare, perché contribuivano all'articolazione della *pronuncia* musicale: la nota breve che seguiva la nota puntata doveva essere suonata all'ultimo istante, *dopo* l'esatto momento richiesto dalla suddivisione matematica della misura. Perciò il

punto non significava solo prolungamento, ma anche accentuazione. Da cui, nell'interpretazione della musica barocca, la raccomandazione di fondo di evitare ogni tipo d'esecuzione uniforme. E inoltre, visto che l'espressione era lo scopo essenziale di questa musica, gli ornamenti (i cui simboli gli specialisti del barocco hanno imparato a decifrare a seconda dei contesti) dovevano rinforzarne lo spessore affettivo, in modo particolare nei movimenti lenti. Nel periodo barocco, un buon suonatore d'*adagio* era in effetti un musicista che sapeva abbellire in maniera intelligente.

È in questi termini che crediamo di poter riassumere il consenso fra i musicisti specializzati nell'interpretazione del periodo barocco. In contrasto con lo stile d'interpretazione del *mainstream* classico e romantico, «ciò che differisce sono i due modi di suonare», dice William Christie [in Labie 1989, p. 49].

2. Il dibattito sul movimento autenticista da parte di cultori e oppositori

Ma negli anni seguenti all'emergere della **corrente autenticista** cui aveva così fortemente contribuito, **lo stesso Harnoncourt avanzava espressioni dubitative:**

Non c'è nessuno che possa dire *in modo certo* come leggere questa musica, come procedere nel dettaglio quando la si suona. [...] Sono molto scettico e mi domando se oggi giorno sia ancora possibile comprendere perfettamente questa musica. [...] È del tutto possibile che lo sconvolgimento totale della nostra vita culturale nel corso di quest'ultimo secolo abbia modificato a tal punto la pratica e l'ascolto della musica che noi non percepiamo né comprendiamo più assolutamente quanto, ad esempio, Mozart diceva nella sua musica e ciò che vi trovavano i suoi contemporanei, i quali invece la comprendevano. [...] Non esiste una continuità di tradizione per il modo di suonare, al punto che noi non sappiamo affatto come si suonassero in realtà questi strumenti d'una volta [1982, pp. 38, 40, 92, 129].

Anche se queste (a dir poco) esitazioni di Harnoncourt sono state espresse tutte prima del 1980 (i diversi saggi di Harnoncourt non sono datati, ma una nota finale dell'autore precisa che nella sua raccolta del 1982 il testo più recente risale al 1980), **è soltanto a partire dagli anni Ottanta che proprio in seno al movimento autenticista sono sorti interrogativi talora perfino devastanti.** Il segnale d'inizio è stato probabilmente dato da **Richard Taruskin e Laurence Dreyfus** in due articoli che fecero scalpore, rispettivamente: *On letting the music speak for itself* [1982, ripubblicato nel 1995] e *Early music defended against its devotees* [1983, ripubblicato nel 1995]. Nella letteratura specializzata si susseguirono quindi gli spunti di discussione. Nel 1984, la stessa rivista «Early Music» ospita un dibattito significativamente dedicato ai **limiti dell'autenticità** [Leech-Wilkinson 1984]. **Nicholas Kenyon pubblica nel 1988**, nel suo lavoro *Authenticity and Early Music*, i con-

tributi fortemente critici di un simposio. Nel 1992, il «Journal of Musicology» prosegue la discussione pubblicando i contributi di un altro incontro: *The early music debate: ancients, moderns, postmoderns*, e intanto la contestazione dell'**autenticismo** traspira sia in uno storico del movimento [Haskell 1988, cap. IX] sia in un musicologo specialista della *performance practice* [Neumann 1989].

Che cosa è successo nell'arco d'una generazione? Dentro e fuori il movimento si è annidato il dubbio circa le *verità* storiche più fermamente acquisite: strumentazione e organici, stile, contesti d'esecuzione, traduzione dell'espressività.

Dubbi circa la strumentazione e gli organici. In apparenza è questo il punto forte del movimento autenticista: occorre suonare le musiche antiche e barocche con gli strumenti originali e con gli organici dell'epoca. Rosen vi scorge senz'altro una regressione:

È un errore credere che un compositore scriva solo per lo strumento di cui dispone, e questo errore è stato alla base del dogma duro e puro della musica antica. [...] Molti compositori scrivono sperando anche in un'esecuzione ideale, che possa trascendere la povertà dei mezzi e i compromessi imposti dalla pratica [Rosen 1991, pp. 113, 117].

A questo argomento Nikolaus **Harnoncourt** sembra aver già risposto in anticipo: «Il compositore pensa solo in funzione delle sonorità della sua epoca e in nessun caso di una qualsivoglia futuribile utopia» [1984, trad. it. p. 101]. Vero o falso? «Non siamo più tanto sicuri che Scarlatti abbia scritto le sue cinquecento e più sonate per il clavicembalo e non per il pianoforte», riferisce Rosen [1991, p. 106]. Eva Badura-Skoda, per parte sua, scopre che già nel 1733 Bach aveva l'occasione di suonare alcuni dei suoi concerti per tastiera sul pianoforte del Collegium Musicum di Lipsia [Neumann 1989, p. 27] e di recente s'è anche affermato, sulla base di alcuni atti notarili, che egli ne possedeva uno in casa. Ed ecco che viene fuori una lettera di Mozart al padre datata 11 aprile 1781, dove egli si rallegra perché una delle sue sinfonie è stata eseguita da quaranta violini, dieci viole, dieci contrabbassi, otto violoncelli, sei fagotti e con i fiati tutti raddoppiati [*ibid.*, p. 170]. Ci si chiede allora se è proprio così necessario insistere, in nome dell'autenticità, sulla miniaturizzazione degli organici, quella stessa che induceva Joshua Rifkin ad affidare le parti corali della *Passione secondo San Matteo* a... un quartetto di solisti.

Quando nel 1955 è stato composto *Le Marteau sans maître* [ci ricorda Boulez] in Germania la scuola di percussioni era relativamente scarsa. C'era l'abitudine di suonare con due bacchette. Oggi lo si fa con quattro e l'esecuzione è molto più agevole. Per motivi d'autenticità, si dovrebbe tornare all'esecuzione con due bacchette? Certamente no. Da questo esempio si vede bene quanto vi sia d'assurdo nella nozione di autenticità [1992, p. 15].

Se ammettiamo con Dreyfus [1983, p. 301] che l'idea di strumentazione autentica non ha senso, perché a quell'epoca la nozione stessa di strumentazione non esisteva, saremo portati a vedere l'essenza profonda delle composizioni non nelle loro sonorità, ma nelle loro strutture. Per Neumann [1989, p. 170], il ricorso agli strumenti antichi è un travestimento che ci svia: «un capolavoro eterno deve essere vincolato a un mezzo transitorio?» [ibid., p. 24].

Dubbi circa lo stile. All'epoca delle musiche antiche e barocche, al contrario di quanto accade nella nostra moderna maniera di suonare, esisteva un unico stile? Si protesta tanto oggigiorno contro quello che Hirsch chiamava *the fallacy of the homogeneous past*, contro il livellamento stilistico praticato dagli interpreti autenticisti [Dreyfus 1983, p. 301; Neumann 1989, p. 20; Taruskin 1995, p. 79]. Così Neumann ricorda che non si suonava dovunque con lo stesso diapason, che la maniera d'articolare il fraseggio variava da regione a regione [1989, p. 23]. Sulla portata geografica della nozione di *note ineguali* la discussione infuria. Per David Fuller, in un suo testo non meno compromettente della voce che il *New Grove* dedica a questa nozione, essa si applica anche a Bach. Per Neumann, si tratta invece di una convenzione strettamente circoscritta alla musica francese [ibid., pp. 65-76]. Quello che era vero in una certa regione, lo era anche in un'altra? Gli attuali critici dell'omogeneizzazione stilistica concordano sul punto di vista relativamente sfumato espresso in precedenza da Harnoncourt; come molti, egli ha sempre riconosciuto [1982, *passim*] la diversità di stili nell'epoca barocca: giustapposizione degli stili francese e italiano agli inizi del barocco, poi in Telemann ("i gusti riuniti") e in Bach, indi, in successione, l'affermarsi dello stile galante (*Empfindsamkeit*), del classicismo e del primo stile beethoveniano, e infine la differenza fra lo stile di un'epoca e quello individuale di un singolo compositore. Ma esistono secondo lui una *gerarchia* di rilevanza fra i tratti *autentici* della musica antica, nonché un principio dominante: quello dell'articolazione o fraseggio, tanto per i compositori barocchi quanto per quelli classici [Harnoncourt 1982, p. 45].

Lo stesso Harnoncourt formulerà comunemente più di un dubbio sulla possibilità di comprendere oggigiorno il significato delle figure di retorica musicale di cui non ci resta che una traccia sonora. Anche se i trattati dimostrano in maniera indiscutibile che la musica barocca veniva composta a imitazione delle figure retoriche, ci si può chiedere se ricostruire in funzione di tali significati i significanti eseguiti possa essere di qualche utilità per l'ascoltatore odierno.

Vivaldi aveva certamente degli ascoltatori cui questo linguaggio era estremamente familiare, in virtù del loro temperamento, del loro vocabolario e delle possibilità di paragone. L'effetto immediato doveva dunque essere molto forte. Ma per noi questo linguaggio è incomparabilmente più difficile da comprendere; non ci re-

sta allora che attenerci alle componenti rimaste comprensibili, o, se si vuole, cercare d'ascoltare questa musica con un orecchio diverso, seguire il dialogo con ingenuità, e finiremo allora per comprenderlo di nuovo [1982, p. 193].

Ne siamo sicuri? Non vi è qui un certo volontarismo?

Come tutte le grandi opere di Bach [scrive ancora Harnoncourt] la Passione secondo Matteo è chiaramente impregnata di simboli, di descrizioni sonore, di enigmi numerici. [...] Questo vocabolario non ci tocca affatto, perché non lo conosciamo più e per noi non è naturale [1984, trad. it. p. 211].

Se si prescinde da frammenti isolati, come certi procedimenti di descrittivismo sonoro che siamo in grado di comprendere grazie al loro carattere mimetico, Harnoncourt ammette che «ogni frase musicale o quasi dovrebbe essere spiegata» [ibid., trad. it. p. 212]. La ricostruzione dell'universo sonoro arriva a restituirci solamente dei significanti vuoti, o che quantomeno *oggi comprendiamo in altro modo*.

Dubbi circa la non-espressività nell'interpretazione. Soprattutto ai suoi inizi, il movimento autenticista ha mostrato la propensione a privilegiare uno stile esecutivo che concedeva poco spazio all'espressione delle emozioni. Questo perché, secondo Dreyfus [1983, p. 319], si metteva l'accento sulla ricerca stilistica; secondo Taruskin [1995, p. 72], perché si identificava la musica con l'oggetto trasmesso dall'*Urtext*; secondo Neumann [1989, p. 172], perché la lettura oggettivista delle partiture ha indotto a ignorare la liceità del *vibrato*, in particolare nella musica vocale; secondo Leech-Wilkinson [1984, p. 14], perché la musica antica ha subito l'influenza delle interpretazioni moderne, a loro volta contaminate dal serialismo. Neumann non esita ad affermare che ne è derivato uno stile d'interpretazione tedioso: «L'esecuzione deve essere soprattutto musicalmente soddisfacente; non basta che sia storicamente interessante» [1989, p. 29]. Poco dopo Kivy si rifarà alla medesima idea: l'unico scopo d'una esecuzione è quello di riuscire a fornire all'odierno ascoltatore la migliore interpretazione possibile. È questo ciò che consentono le interpretazioni autenticiste? [Kivy 1995 *passim*]. In sintesi, come ha ribadito Dreyfus [1992], questa corrente avrebbe finito col produrre l'effetto perverso di sottrarre alla dimensione musicale il concetto di sublime.

Ciò significa comunque dimenticare che fin dal 1915 Dolmetsch aveva fatto dell'espressione la priorità di quel movimento di cui era stato uno dei promotori.

Alle esecuzioni musicologiche che conosciamo, spesso storicamente irreprensibili ma prive di vita, è bene preferire una restituzione totalmente erronea sul piano storico, ma musicalmente viva. È chiaro che la conoscenza musicologica non dev'essere fine a se stessa, ma darci semplicemente i mezzi per arrivare alla migliore restituzione perché, in fin dei conti, questa sarà autentica solamente quando la composizione perviene alla sua espressione più bella e più chiara; ciò si produce quando le

conoscenze e la consapevolezza delle responsabilità si sommano alla piú profonda sensibilità musicale.

Questo testo non appartiene al Taruskin degli anni Ottanta, ma all'Harnoncourt del 1954 [1982, p. 17].

Dubbi circa la possibilità d'integrare in un'interpretazione 'autentica' l'insieme dei contesti che le pervengono dal reticolo dei significati originari. È questo, con ogni probabilità, il punto piú debole delle pretese all'autenticità, nella misura in cui i contesti appartengono sicuramente alla *realtà musicale totale* propria di una data epoca e di una data cultura. Scrive Brett:

L'ironia dello storicismo è che le tecniche utilizzate per riscoprire e restaurare le opere d'arte tendono spesso a renderle inutilizzabili [...]. L'operazione di contestualizzare l'opera d'arte può portare a un completo annegamento e assorbimento della sua essenza da parte dell'ambiente circostante [1988, p. 112].

In effetti, «un'esecuzione musicale non è normalmente un atto di costruzione storica contestuale» [Tomlinson 1988, p. 126]. «Non possiamo ricreare l'*aura* del contesto originario» [Morgan 1988, p. 71]. Ma Harnoncourt non aveva atteso che Rosen [1991] sottolineasse che **le opere del passato erano state scritte in funzione di un'ambientazione acustica specifica, quella che la dimensione delle nostre sale da concerto, la diffusione fonografica e il pubblico contemporaneo possono solo snaturare.** Egli ha sempre insistito sulla flessibilità delle formazioni strumentali dell'epoca in funzione di ciascuna delle particolari circostanze d'esecuzione [cfr. Harnoncourt 1982, pp. 111, 221; 1984, trad. it. *passim*].

Da qui il suo desiderio di offrire al xx secolo le migliori condizioni acustiche d'esecuzione. Kivy riprenderà la stessa idea:

Trasferiti dalla loro coreografia originaria e sistemati nel museo dei suoni, questi sestetti [di Mozart] saranno in grado di restituire le loro ricchezze contrappuntistiche a beneficio di quell'estasiata attenzione estetica che scena e prassi musicale moderne sono espressamente destinate a promuovere. E questo, ovviamente, fornisce la giustificazione del fatto di estrarli dalla loro originaria ambientazione per inserirli in quest'altra del tutto nuova e apparentemente estranea [1995, p. 244].

Margaret Bent [1998] va ancora piú lontano e invita i ricercatori ad abbandonare le ricerche contestuali e culturali per mettere l'accento sulla comprensione interna dei linguaggi delle musiche antiche, esaminati nei loro propri termini. Il problema non è piú allora la ricerca dell'introvabile – in che modo suonassero un tempo queste musiche – ma di dedicarsi al **senso immanente di queste composizioni. In tale ottica, «la loro interpretazione è una sorta di analisi in azione».**

E ancora, dubbi circa la legittimità stessa dell'atto ricostruttivo mirante all'autenticità. Christie si lamenta d'appartenere a «una stirpe d'antiqua-

ri, d'archeologi e di collezionisti» [in Labie 1989, p. 89]. Sul versante delle strategie compositive, Dreyfus [1983, p. 301] contesta l'idea dell'interpretazione autentica per il semplice motivo che all'epoca la nozione d'autenticità non esisteva. Harnoncourt scrive che

non sarebbe mai venuto in mente a Beethoven, Mozart o Bach di eseguire un lavoro dei loro predecessori nel senso voluto dal compositore. Se per una ragione qualunque si desiderava espressamente un'esecuzione, allora andava da sé che un certo lavoro venisse ammodernato radicalmente [1982, p. 170].

È legittimo chiedergli allora perché proprio lui voglia procedere a una ricostruzione storica. Sul versante delle strategie percettive, parecchi autori fanno appello piú o meno esplicitamente all'argomentazione ormai antica di Handschin [1950, p. 126], secondo il quale **l'interpretazione autentica si giustificerebbe solo se potessimo riportare gli ascoltatori di oggi alle condizioni percettive dell'epoca,** vale a dire dimenticando l'evoluzione musicale dei secoli successivi, ma anche, potremmo aggiungere, ritrovando il contesto stilistico e ideologico che all'epoca permetteva di comprendere il significato senza preoccuparsi dell'autenticità. Kivy ha definito brillantemente questa difficoltà **«il paradosso dell'ascolto autentico»**, che consiste nel farci ascoltare storicamente le esecuzioni autenticamente storiche in una maniera storicamente inautentica [1995, p. 72]!

Harnoncourt:

Chiaramente sappiamo molto bene che, anche con gli strumenti antichi e i cori di ragazzi, non possiamo assolutamente trasportare all'epoca attuale un'interpretazione del XVIII secolo, per così dire sterilizzata, come una sorta di gigantesco compito della musicologia pratica; e d'altronde non lo desideriamo neppure. Musicisti e ascoltatori dell'epoca attuale, che sul piano musicale sono cresciuti con Beethoven, Brahms e Stravinskij, suonano e ascoltano una composizione di Bach con orecchie molto diverse da quelle dei musicisti e ascoltatori dell'epoca di Bach che conoscevano solo Buxtehude, Kuhnau e Reinken [1984, trad. it. p. 95].

Straordinaria ammissione, visto che egli implicitamente riconosce come la ricostruzione della musica antica, persino la piú fedele all'universo creativo dell'autore, si scontrerà sempre con l'ostacolo dell'irrimediabile frattura tra le condizioni d'ascolto di ieri e quelle di oggi. Perché tornare allora ai criteri del passato? Nell'ottica gadameriana da lui adottata, quella del *dialogo musicale* fra il compositore del passato e l'interprete d'oggi, la sua risposta è costantemente questa:

Dobbiamo cercare nell'esecuzione la forza di persuasione e non il "vero" o il "falso" [...]. [Lo strumento storico] non trasmette la normale sonorità della nostra epoca, ma un colorito estraneo, "esotico". Per concludere sulla mia concezione della gerarchia dei diversi aspetti, direi dunque che, a mio avviso, al rango immediatamente inferiore a quello della composizione stessa, che si deve trovare sempre al primo posto, vengono la passione e l'immaginazione dell'artista [...]. Perché **un vero artista può fare molte cose che suonano false, di cui si può dimostrare che suonano false** [il corsivo

è mio] e tuttavia riuscire lo stesso a far passare la musica sotto la pelle dell'ascoltatore, a rendergliela veramente vicina [Harnoncourt 1982, pp. 122-23, 127, 129, 134].

Volevamo in realtà realizzare con i mezzi del XVIII secolo un'interpretazione del XX [...] [Gli strumenti d'epoca] ci offrivano ricchissimi stimoli sonori e tecnici che influenzano continuamente l'interpretazione. È questa l'unica vera ragione per cui continuiamo a suonare con strumenti originali [...] non è una decisione da storico, ma da musicista vivo e vitale quella di impiegare questi strumenti. Musicalmente capiamo perché certe sequenze di note devono avere colori strani e diseguali e questo ci sembra preferibile, per questa musica, alla regolarità e l'uniformità degli strumenti moderni [Harnoncourt 1984, trad. it. p. 95].

Pervenuto a questo punto del ragionamento, Harnoncourt si ritrova a fianco di Boulez e propone agli ascoltatori d'oggi la musica antica col medesimo atteggiamento col quale la musica contemporanea presenta il suo arsenale di novità. Se ho voluto raccogliere tutte queste citazioni è perché, con posizioni come le sue, Harnoncourt ha anticipato di quasi dieci anni le analisi di Richard Taruskin [1995] e di Peter Kivy [1995] i quali non sembrano stranamente aver mai avuto sentore dei suoi scritti, per quanto i testi essenziali di Harnoncourt, anteriori al 1980, siano accessibili in tedesco dal 1982, in francese dal 1984 e in inglese dal 1988.

Nei suoi saggi sulla musica e l'interpretazione, Taruskin ha sostenuto essenzialmente tre argomenti:

1) Riacciacciandosi alla tesi dell'illusione intenzionale (*intentional fallacy*) di Wimsatt e Beardsley [1946] – diffusasi all'epoca della *Nouvelle Critique* con il concetto barthesiano di *morte dell'autore* – Taruskin esclude ogni possibilità di conoscere in modo certo le intenzioni del compositore circa l'interpretazione e respinge come illegittima la pretesa di consultare l'oracolo [1995, pp. 54-55] e di conoscere realmente il passato.

2) Di conseguenza, ogni interpretazione autenticista è in realtà soltanto un'esecuzione moderna della musica del passato:

Come tutti avvertiamo segretamente, chiamiamo esecuzione storica qualcosa che appartiene al suono di oggi e non a quello di allora [*ibid.*, p. 166].

L'esecuzione storica d'oggi non è realmente storica; una speciosa patina di storicismo ricopre uno stile esecutivo tutto contemporaneo, e in effetti si tratta dello stile più moderno che ci sia; la merce storica si è conquistata una buona accoglienza, e soprattutto una vitalità commerciale proprio in virtù della sua novità, non della sua antichità [*ibid.*, p. 102].

E in effetti l'ideologia della tendenza autenticista deriverebbe, secondo Taruskin, dall'ideologia modernista: esse avrebbero in comune gli ideali d'impersonalità [*ibid.*, p. 103], di letteralismo [*ibid.*, p. 167], di autonomizzazione dell'opera d'arte, d'immanenza delle sue strutture interne e di oggettivismo anti-affettivo [*ibid.*, p. 60; per un punto di vista analogo, cfr. Kivy 1995, p. 229].

3) Tutto ciò non significa che un'interpretazione autenticista non sia valida:

Essa trae la sua autenticità non dalla sua verosimiglianza storica, ma dal suo rispecchiare veracemente, nel bene e nel male, il gusto dell'ultimo scorcio del ventesimo secolo [1995, p. 166].

Come affermato con forza in apertura del suo lavoro: «questione di gusto, non di verità» [*ibid.*].

Gli esecutori non possono realisticamente preoccuparsi di *wie es eigentlich gewesen* [is], del come è stato veramente. Il loro lavoro è quello di scoprire, con una certa dose di fortuna, *wie es eigentlich uns gefällt*, come realmente ci piace [*ibid.*, p. 148].

Le interpretazioni moderne della tendenza autenticista sono autentiche perché in queste esecuzioni, al di là della pretesa ricostruzione storica, i musicisti sono fedeli a se stessi e al loro senso ricco e profondo della musicalità. Ma qui, beninteso, il senso del concetto di autenticità è cambiato radicalmente: esso non rimanda più al rapporto esistente fra un'interpretazione e l'universo proprio d'un compositore o al testo musicale, ma al rapporto d'un interprete con se stesso.

A dispetto delle critiche di cui è stato fatto oggetto il movimento autenticista e delle sue divergenze intestine emerse in piena luce, non sarebbe bene valutare la possibilità che questi musicisti abbiano colto qualche verità nascosta circa la musica barocca? Sarebbe legittimo affermare che talune interpretazioni sono più autentiche di altre? Per Taruskin, «chiunque ammette oggi che non conosceremo mai realmente ciò che è stato», perché le nostre conoscenze storiche sono solo una proiezione immaginaria di noi stessi sul passato [*ibid.*, p. 78]. Sarebbe a dire che – come afferma lo storico Paul Veyne – «la verità è figlia dell'immaginazione» [1983, p. 123]?

In questo caso [gli risponde il filosofo Bouveresse] da dove potrebbe mai provenire il concetto di realtà in base al quale possiamo affermare che le camere a gas sono o non sono esistite nei fatti, indipendentemente dalla nostra immaginazione? [1984, p. 110].

La stessa domanda potrebbe essere rivolta a Taruskin. Da dove proviene la sensazione naturale che, in certi casi, una determinata interpretazione sia effettivamente più fedele, più autentica di un'altra? Peter Kivy, nel suo lavoro intitolato significativamente *Authenticities*, ha replicato con fermezza a Taruskin che la conoscenza delle intenzioni del compositore è possibile, a certe condizioni che sono familiari a chi è pratico dell'esegesi rettamente intesa [1995, p. 19]. La pretesa dei primi autenticisti – con la notevole eccezione di alcuni protagonisti del movimento, come Harnoncourt (cfr. *supra*) – di aver quasi ritrovato nella loro interpretazione lo spirito della composizione nella sua univoca verità, ha potuto giustificare per reazione l'insorgere del relativismo.

La posizione di Kivy merita un istante di attenzione, perché le analisi fenomenologiche sulle quali si fonda tutta la sua argomentazione e con le quali io sono spesso d'accordo sono d'una finezza e d'una precisione rare. Inoltre, perché egli adotta una posizione dialettica assolutamente originale. In una prima parte egli sviluppa la dimostrazione che le intenzioni del compositore (come si è appena visto), l'autenticità sonora (che egli non restringe alla scelta degli strumenti) e i luoghi e contesti d'esecuzione sono conoscibili e accessibili, anche se le forme d'autenticità sono fondamentalmente plurime. Ma in seguito l'autore sostiene che la ricerca dell'autenticità deve essere respinta: perché in ultima istanza ciò che prevale è la prova dell'ascolto e perché egli riabilita un'altra forma di autenticità, quella della sincerità dell'interprete di cui auspica venga rivalutata l'importanza contro *la cultura dell'autore e del testo* [1995, p. 187], contro il culto del compositore-che-sa-tutto-del-suo-lavoro e l'ideologia romantica che lo sorregge. Adottando queste posizioni, Kivy si affianca all'antiautoritarismo di Taruskin [cfr. 1995, cap. VII] e al dialogismo di Harnoncourt: l'esecuzione di un brano musicale è il risultato di una collaborazione fra il compositore e i suoi interpreti, considerati da Kivy come degli *arrangiatori*. Da qui infine la sua insistenza tutta postmoderna nel respingere l'idea che l'interprete stia lì per trasmettere «la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità» [Kivy 1995, pp. 282-86]. Privilegiando la personalità dell'interprete e il piacere dell'ascoltatore, egli salva *in extremis* il rispetto del testo, ma non affronta mai veramente la questione dello stile. È così che si sbarazza della «quasi universale tendenza, in atto almeno dal diciottesimo secolo, di cercare di comprendere la musica assoluta sulla base dell'uno o dell'altro modello linguistico» [*ibid.*, p. 284], senza esaminare se la concezione retorica della musica barocca sulla quale si basa un Harnoncourt e che legittima sicuramente le brevi unità di fraseggio caratteristiche di tutto il movimento autenticista non sia priva di un qualche fondamento storico, dal momento che ha appena ammesso come possibile la conoscenza delle intenzioni...

Crede sia necessario prendere le distanze dalla vecchia credenza positivista secondo cui sarebbe possibile conoscere davvero la totalità del passato, ma non mi sembra tuttavia accettabile di finire per cadere nel fosso del relativismo postmoderno dominante alla fine del Novecento e nemmeno nell'ipotesi dell'interprete e dell'ascoltatore. Vorrei contrapporre a queste posizioni l'idea che esistano delle *verità locali* belle e buone, edificabili soprattutto su un'interrogazione sistematica dell'organizzazione musicale immanente, così come propone Bent [1998]. Oserai dire che una cultura la quale non riconosca l'esistenza di queste verità locali è matura per il fascismo. Oltre questo punto, insieme epistemologico e politico, non sono in grado di avallare del tutto le posizioni da me esaminate perché, come non si può (diceva Koestler) *disinventare* un'invenzione scientifica – per quanto terribile essa sia, vedi la bomba atomica – così non si possono eliminare dal

la storia culturale gli interrogativi fondamentali. Orbene, dal XIX secolo in poi la nostra cultura è tutta impregnata di storia: come non potremo mai più dimenticare che una certa composizione è stata scritta da qualcuno e in un'epoca differente dalla nostra, così è semplicemente impossibile, ogni volta che ci troviamo di fronte a una certa interpretazione in concerto o su disco, non porci la domanda: questa interpretazione è fedele al compositore, è autentica relativamente allo stile e alla prassi esecutiva dell'epoca? E ora, in conclusione, vorrei analizzare gli elementi che intervengono nell'enunciato d'un giudizio d'autenticità.

3. *La costruzione del giudizio d'autenticità.*

Riprendiamo alla radice il problema dell'autenticità. Che cosa significa fondamentalmente la qualifica di "autentica" assegnata a un'interpretazione? Prima di tutto significa esprimere un giudizio, vale a dire stabilire una relazione fra una data interpretazione, o più esattamente (ci ritorneremo più avanti) fra *certi aspetti specifici* di una data interpretazione e l'universo, o meglio *certi aspetti specifici* dell'universo d'un compositore o di uno stile del passato, così come si manifesta tramite una certa opera musicale. In altri termini, il giudizio d'autenticità è una *costruzione simbolica* che accetta la scommessa di stabilire una verità nell'introduzione d'un nesso fra due ordini di realtà. Questa scommessa si fonda in effetti non sul mettere in rapporto il *senso* di questa o quella interpretazione con lo *spirito* di questa o quella composizione o di questo o quello stile, ma sul nesso istituito fra una *selezione* delle caratteristiche dei due ambiti. Non che esista da una parte *LA* composizione (o *LO* stile), e dall'altra *LA* interpretazione che ne trasmetterebbe *LA* verità; vi sono invece delle realtà *plurime* da cui il giudizio d'autenticità attinge gli elementi pertinenti, a partire dai quali costruisce la propria relazione fondante.

In che cosa consiste questa pluralità che serve di sfondo alla costruzione del giudizio d'autenticità?

A monte della composizione, essa sta anzitutto sul versante di quanto attiene alle strategie compositive le quali hanno fatto sì che la composizione fosse quella che è. Fra queste strategie figura l'intenzione del compositore, o meglio l'universo *DELLE* intenzioni del creatore: il progetto stesso della composizione (scrivo una sonata e non un concerto, una cantata anziché una passione) e, via via che procederò nella creazione, quell'insieme straordinariamente complesso, variegato e variabile di strategie, fatto di aggiustamenti, tentativi ed errori, di pentimenti e anche di certezze: in rapporto ai miei predecessori, alle composizioni che ho già scritto, a ogni porzione già composta della mia opera, ecc. Tuttavia, per fluttuanti che siano queste strategie, sono comunque qualcosa di reale, e talune di esse sono conosci-

bili: grazie all'esame delle bozze, alle cancellature sui manoscritti, alle testimonianze verbali pervenuteci, al confronto fra le opere, allo studio delle strutture della composizione, ecc. Dunque il giudizio d'autenticità potrà giovare di una *selezione* particolare delle variabili strategiche che operano nel procedimento compositivo, privilegiarne una o più d'una mettendole in evidenza, e decidere di farne *LA* verità complessiva *DEL* senso della composizione che si suppone l'interprete saprà restituire, posizione questa di carattere monolitico che è ovviamente inaccettabile.

Seconda causa di pluralità alla base del giudizio d'autenticità: non esiste *UNA* essenza della composizione che ci verrebbe rivelata nella sua luminosa chiarezza tramite l'analisi o il commento; la composizione è al contrario il punto d'incontro di una diversità di *livelli di pertinenza stilistica* e di una diversità di *parametri* costitutivi. Lo stile, innanzitutto; una composizione non è rivelatrice di uno stile, ma di molti, gerarchicamente inscatolati l'uno dentro l'altro *dal basso verso l'alto*, ad esempio lo stile delle ultime sinfonie di Mozart, lo stile della maturità di questo compositore, lo stile di Mozart in quanto si differenzia da quello di Haydn, lo stile classico nel suo insieme. Una certa particolare interpretazione può essere valutata in rapporto a ognuno di questi livelli stilistici, vale a dire in rapporto a ciascuno degli universi di riferimento più o meno vasti in funzione dei quali *IL* senso stilistico della composizione è dato. Poi vengono i parametri: una sinfonia di Mozart non è un'entità in sé, ma la combinazione complessa di differenti elementi costitutivi – l'armonia, il ritmo, la metrica, il tempo, la melodia, l'organizzazione intervallare, il gioco delle dinamiche, la tessitura – che il giudizio d'autenticità potrà privilegiare per farne una caratteristica della composizione, del suo stile, dell'universo del compositore e della sua epoca.

Terza causa di pluralità: lo stesso responsabile del giudizio d'autenticità, il quale, nel rapportarsi all'universo compositivo dell'autore, all'epoca di riferimento e alla composizione (nelle differenti componenti e ai differenti livelli stilistici di questa), attribuisce un peso maggiore o minore a ciò che egli *seleziona* e introduce nella costruzione del proprio giudizio. Trattando delle intenzioni del compositore, Randall Dipert [1980] ha proposto una concezione analoga a questa distinguendo fra loro ciò che egli chiama *low-level intentions*, *middle-level intentions* e *high-level intentions*. Così l'impiego di strumenti antichi – che non varia dall'inizio alla fine di un'esecuzione – sarà più importante per l'acquirente d'un disco di musica barocca che non il criterio parimenti generalizzato dell'adeguamento dello stile esecutivo al principio di organizzazione retorica delle composizioni di tutto il periodo barocco, secondo la proposta avanzata da Hannoncourt, che gli attribuisce un'importanza gerarchica ancor maggiore. La stessa cosa vale per gli aspetti particolari di una data interpretazione considerati al fine di valutarne l'autenticità. In breve, per riprendere la felice espressione di Paul Veyne [1971], l'ascoltatore (o il critico) costruisce un *intreccio* tanto in rap-

porto alla composizione quanto in rapporto all'interpretazione. Ed essendo tale intreccio tanto più fluttuante in quanto la musica è un'arte che si svolge nella dimensione temporale, il responsabile del giudizio d'autenticità si riferisce o a momenti particolari della composizione o dell'interpretazione – privilegiandone alcuni e dimenticandone altri a seconda della pregnanza che attribuisce loro durante il procedere della composizione – oppure alla composizione considerata nel suo insieme come un tutto unico. O almeno crede di farlo. Donde i tre principi che mi sembra possano spiegare la costruzione dei giudizi d'autenticità [Nattiez 1993, pp. 95-105], e cioè:

- 1) il contenuto del giudizio d'autenticità varia a seconda che il giudizio sia rivolto a momenti particolari della composizione o all'integralità del suo svolgimento;
- 2) il giudizio d'autenticità viene percepito come vero a livello della globalità della composizione quando, per l'ascoltatore o per il critico, vi sia corrispondenza fra l'intreccio in base al quale egli si rappresenta la composizione e quello in base al quale ne penetra il concetto interpretativo;
- 3) anche quando i giudizi d'autenticità si riferiscono alla globalità di ciò che si definisce talvolta lo "spirito" della composizione, essi si basano su aspetti particolari ai quali il responsabile del giudizio attribuisce un peso determinante.

Ho parlato in precedenza di *verità locali*. Nutro la debolezza di sperare che, grazie agli strumenti della filologia, procedendo alla messa in serie delle informazioni e dei testi, operando una rigorosa valutazione critica dei documenti, alcune certezze possano essere stabilite caso per caso, e conseguentemente talune opzioni interpretative possano venire criticate come infedeli e non autentiche. Per esempio, è certo che Gould non dà un'interpretazione autentica delle sonate di Mozart quando le "contrappuntizza"; infatti l'indagine storica è in grado di provare *al di là d'ogni ragionevole dubbio* che esse non sono state scritte in questo stile. Per contro, quando egli mette in evidenza una struttura contrappuntistica nella sua interpretazione del Concerto in re minore di Brahms, un'analisi scrupolosa della partitura può giustificare questa novità nella concezione interpretativa del primo concerto brahmsiano; d'altronde essa è stata giudicata abbastanza pertinente per essere ripresa da altri come Andrés Schiff, Ivo Pogorelich e Krystian Zimerman. Ma non è solo la dimensione contrappuntistica a essere costitutiva di questa composizione. C'è il tempo, la concezione complessiva della tessitura, la relazione tra il pianoforte solista e l'orchestra, ecc., e per ognuno di questi aspetti si può porre la questione dell'autenticità interpretativa. La risposta può essere negativa, come nel caso di Leonard Bernstein, che ritenne giusto dissociarsi pubblicamente dalla concezione di Gould prima di dirigere la composizione con lui solista [cfr. Gould 1985, pp. 358-59];

laddove, almeno per quanto riguarda l'aspetto contrappuntistico, si può dimostrare la fondatezza del giudizio positivo d'autenticità. Se sulla base dei giudizi negativi si giunge a dire che *lo spirito* della composizione è stato tradito, è perché s'ipostatizzano certi aspetti particolari della composizione facendone la base di ciò che si crede essere la sua *essenza* o il suo spirito. In questo modo si svalutano le altre verità locali delle quali è pure possibile dimostrare l'esistenza. È per questo che, anche quando un aspetto specifico di un'interpretazione ci irrita in rapporto all'idea complessiva che ci siamo fatti di una certa composizione o di un certo stile, ve ne sono altri degni d'interesse e di considerazione, ma che talvolta sono completamente oscurati nel giudizio dell'ascoltatore se l'aspetto negativo che ha attirato l'attenzione occupa tutto lo spazio. È forse per questa ragione che molti frequentatori abituali di Bayreuth respingono in blocco la concezione della *Tetralogia* di Boulez, mentre in realtà egli ha riscoperto la finezza di fondo della scrittura wagneriana:

Estrema preghiera ai miei cari colleghi! [scriveva Wagner in occasione della prima *Tetralogia* rappresentata a Bayreuth, il 13 agosto 1876] *Pulizia!* Le note grosse escono da sole, ma l'importante sono quelle piccole e il loro testo.

Non è questione di scegliere fra oggettivismo e relativismo, perché non esiste interpretazione musicale che sia totalmente autentica o totalmente non autentica. Non esiste l'interpretazione che scopre LA verità della composizione, una sorta d'essenza platonica alla quale essa si avvicinerrebbe, e ciò vale tanto per l'interpretazione musicale quanto per l'esegesi delle composizioni; una parentela a suo tempo individuata da Gadamer. «È pur vero che differenti analisi possono essere ugualmente valide, ma non se provengono da premesse erranee», scrive Margaret Bent [1998, pp. 19-20]. Probabilmente è stato Hirsch [1967] a fornire, in materia di esegesi dell'opera letteraria, le basi epistemologiche migliori per definire cosa sia la validità di un'interpretazione (in senso ermeneutico), una nozione che si può agevolmente applicare all'interpretazione musicale. Vi sono interpretazioni *valide* (come quella del concerto di Brahms da parte di Gould) e altre che sono *non-valide* (come la sua interpretazione delle sonate di Mozart). La nozione di validità è interessante per riconoscere come le possibili interpretazioni di una stessa composizione siano molteplici, ma nello stesso tempo essa permette di sottolineare che questa molteplicità non autorizza l'interprete a fare qualsiasi cosa.

L'interpretazione di un'opera è il punto d'incontro fra l'universo di un creatore e quello di un *traduttore* che ha il meraviglioso e pericoloso incarico di farla pervenire a un'esistenza sonora. Un'interpretazione sarà sempre il punto di tensione fra un mondo senza il quale la composizione non sarebbe esistita e il mondo dell'artista che ricrea le condizioni affinché questa torni in vita e che, a questo titolo, la traguarda attraverso il prisma del-

la propria personalità e della propria epoca. Messo di fronte a una certa interpretazione, qualcuno si alza e pronuncia un giudizio globale di autenticità o di non-autenticità, pur appoggiandosi unicamente su alcune particolari caratteristiche dell'artista e della sua epoca, dell'opera e dell'interpretazione: ma è questo giudizio globale d'autenticità a rivelarsi il più delle volte non-autentico nel suo funzionamento.

- Bent, M.
1986 *Fact and value in contemporary scholarship*, in «The Musical Times», n. 127, pp. 85-89.
1998 *The grammar of early music: preconditions for analysis*, in C. C. Judd (a cura di), *Tonal Structures in Early Music*, Garland, New York - London, pp. 15-59.
- Boulez, P.
1992 *Zukunftsmusik: avenir de la musique*, in «Circuit», III, n. 1, pp. 7-22.
- Bouveresse, J.
1984 *Le Philosophe chez les autophages*, Minuit, Paris.
- Brett, P.
1988 *Text, context, and the early music editor*, in Kenyon 1988, pp. 83-114.
- Buelow, G. J.
1980 *Rhetoric and Music*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di S. Sadie, Macmillan, London, vol. XV, pp. 793-803.
- Dart, T.
1954 *The Interpretation of Music*, Harper and Row, New York - Evanston Ill. (nuova ed. 1963).
- Dipert, R.
1980 *The composer's intentions: an evaluation of their relevance for performance*, in «The Musical Quarterly», LXVI, n. 3, pp. 205-18.
- Dolmetsch, A.
1915 *The Interpretation of Music of the 17th and 18th Centuries*, Novello, London (2^a ed. 1946; ristampa University of Washington Press, Seattle-London 1969).
- Donington, R.
1963 *The Interpretation of Early Music*, Faber and Faber, London (nuova ed. riveduta 1974).
1983 *Why early music?*, in «Early Music», XI, n. 1, pp. 42-45.
- 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.
1992 *Early music and the repression of the sublime*, in «Early Music», X, n. 1, pp. 114-17.
- Gould, G.
1985 *Contrepoint à la ligne (Écrits II)*, Fayard, Paris.

- Handschin, J.
1950 *Musica aeterna*, Metz, Zürich.
- Harnoncourt, N.
1982 *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Residenz, Salzburg-Wien; qui citato nella trad. fr., *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*, Gallimard, Paris 1984.
1984 *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach, Mozart*, Residenz, Salzburg-Wien (trad. it. *Il discorso musicale. Scritti su Monteverdi, Bach, Mozart*, Jaca Book, Milano 1987).
- Haskell, H.
1988 *The Early Music Revival. A History*, Thames and Hudson, London.
- Hirsch, E. D.
1967 *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven - London.
- Kenyon, N.
1988 (a cura di), *Authenticity and Early Music*, Oxford University Press, Oxford - New York.
- Kerman, J.
1985 *Musicology*, Fontana, London (ed. americana *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge Mass.).
- Kivy, P.
1995 *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca-London.
- Labie, J.-F.
1989 *William Christie: Sonate baroque*, Alinea, Aix-en-Provence.
- Leech-Wilkinson, D.
1984 *What we are doing with early music is genuinely authentic to such a small degree that the word loses most of its intended meaning*, in «Early Music», XII, n. 1, pp. 13-16.
- Le Huray, P.
1990 *Authenticity in Performance. Eighteenth-century Case Studies*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mattheson, J.
1739 *Der vollkommene Kapellmeister*, Christian Herold, Hamburg.
- Morgan, R. P.
1988 *Tradition, anxiety, and the current musical scene*, in Kenyon 1988, pp. 57-82.
- Nattiez, J.-J.
1993 *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Bourgois, Paris (trad. it. in preparazione, Einaudi, Torino).
- Neumann, F.
1989 *New Essays on Performance Practice*, UMI Research Press, Ann Arbor.
1993 *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Schirmer Books, New York.
- Rosen, Ch.
1991 *Le Choc de l'ancien* (1990), in «InHarmoniques», n. 7, pp. 104-25.

- Taruskin, R.
1995 *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York - Oxford.
- Tomlinson, G.
1988 *The historian, the performer, and authentic meaning in music*, in Kenyon 1988, pp. 115-36.
- Veyne, P.
1971 *Comment on écrit l'histoire*, Seuil, Paris (trad. it. *Come si scrive la storia. Saggio di epistemologia*, Laterza, Bari 1973).
1983 *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Seuil, Paris.
- Wimsatt, W. K., e Beardsley, M. C.
1946 *The intentional fallacy*, in «Sewanee Review», n. 54, pp. 468-88.