

Vivaldi: il cemento dell'armonia¹

a cura di
G. Danese

«Gli Italiani non pongono limiti nella Composizione e la loro concezione è grandiosa, vivace, espressiva, raffinata, un tantino bizzarra, libera, arida, temeraria, stravagante, talvolta trascurata nel metro, ma essi sono inclini al canto, alle lusinghe, teneri, commoventi e ricchi d'inventiva»².

Amsterdam, Londra, Parigi e ancor prima Venezia, Schwerin, Dresda, Napoli, Vienna, Stoccolma, formano un ideale reticolo vivaldiano, dando l'idea di quanto vivo fosse l'interesse per la musica strumentale italiana in Europa agli inizi del XVIII secolo. La fama dei compositori e la cupidigia dei "dilettanti" per la nuova musica o forse più esattamente per i fogli notati da interpretare e replicare in piccoli ensemble di strumentisti ad arco, segnano l'inizio del periodo aureo dell'editoria e del nascente mercato musicale, in un'Europa più che mai unita dal fascino seducente dell'armonia dei suoni.

Nelle corti e nelle chiese di mezza Europa si moltiplicavano le trascrizioni e gli arrangiamenti di musiche di compositori italiani. Manoscritti e copie delle opere di Corelli, Albinoni, Torelli, Vivaldi circolavano già da tempo e le case editrici si limitavano a cavalcare l'onda italiana per non lasciarsi sfuggire la ghiotta occasione di rapidi guadagni, investendo su un repertorio e un patrimonio stilistico già consolidati.

Non si sottrasse al gusto e al dovere della trascrizione Johann Sebastian Bach, sollecitato alla pratica dell'*arrangement* di musiche italiane dai rappresentanti della corte di Weimar, il duca Wilhelm Ernst e il giovane principe Johann Ernst von Sachsen-Weimar, quest'ultimo autore egli stesso di concerti scritti in stile italiano, alcuni dei quali elaborati per organo dall'allora *Konzertmeister* di corte a Weimar (BWV 592-595). Il *Kantor* di Lipsia in quegli anni si prestò a trascrivere da autori italiani o da opere composte sullo stile italiano ben cinque concerti per organo solo (BWV 592-596) e sedici per clavicembalo (BWV 972-987). Tra questi ben cinque, ai quali se ne aggiungerà più tardi un sesto nella versione per quattro cembali e archi del 1735 (BWV 1065 – ex op. 3 n. 10), sono ispirati dall'*Estro Armonico* di Antonio Vivaldi, a riprova del forte impatto che l'opera terza del "Prete Rosso" ebbe negli ambienti musicali dell'epoca.

«Vivaldi's most Celebrated Concertos in all their parts for Violins and other Instruments with a Thorough Bass for the Harpsichord», così il trisettimanale londinese *The Post-Man*, nell'edizione del 6-8 ottobre 1715, annuncia l'atteso evento: l'uscita per i tipi di *Walsh and Hare* di un volume parziale – sette dei dodici concerti – consacrato all'op. 3 del nostro, curiosamente ribattezzato oltremarina, *Antonia Vivaldi*.

Occorre, ad onor del vero, fare un salto indietro per collocare storicamente nell'anno 1711 e nella città di Amsterdam la prima edizione a stampa dei *Concerti Istrumentali* dell'*Opera Terza*, «il cui maggior vantaggio sarà quello d'essere scolpiti dalla mano famosa di Monsieur Estienne Roger»³, come recita lo stesso Vivaldi nel duplice omaggio iniziale all'Arte, incarnata da *Sua Altezza Reale, il Gran Principe di Toscana Ferdinando III*, e ai reali fruitori ovvero *Alli Dilettanti di Musica*. Il sodalizio tra il compositore veneziano e il tipografo di origine francese, le cui gesta in campo editoriale avevano ben impressionato gli addetti ai lavori oltre i confini dei Paesi Bassi, per cura del dettaglio ed efficiente rete di distribuzione, consolidò il primato della musica di Vivaldi sulla scena europea del primo Settecento. Il fortunato esperimento dell'op. 3 venne confermato da altre importanti raccolte a stampa, tra le quali i dodici concerti della *Stravaganza* op. 4, i Concerti op. 6 e op. 7, *Il cemento dell'armonia e dell'invenzione* op. 8, *La Cetra* op. 9.

Non immaginatevi però un'edizione tascabile ad uso e consumo di scalpitanti direttori d'orchestra o di musicologi incalliti, pronti ad ispezionare ogni singolo dettaglio della partitura. L'edizione a stampa del 1711 prevedeva la distinta pubblicazione di otto libri, le odierne parti separate, una per ogni strumento coinvolto, con l'unica anomala eccezione di *Violone e Cembalo* a contendersi il primato nell'ultimo degli otto libri fascicolo: *Violino Primo, Violino Secondo, Violino Terzo, Violino Quarto, Alto Primo, Alto Secondo, Violoncello e Violone/Cembalo*, alias basso continuo.

L'edizione a stampa presso Roger, in una delle capitali dell'editoria europea, offrì al compositore veneziano lo stimolo per una nuova lettura dell'attività musicale, svolta già a partire dal 1703 presso l'Ospedale della Pietà di Venezia. Il materiale umano e artistico, che Vivaldi si era trovato a gestire e che contribuì a forgiare presso l'istituto veneziano, era costituito da anonime cantatrici e strumentiste, guidate da educande esperte di strumenti ad arco, con funzioni analoghe agli odierni maestri sostituti; nelle domeniche e nei giorni festivi in un palcoscenico all'ombra di una fitta grata le "putte" davano prova al pubblico esterno dell'abilità virtuosistica delle singole e della multiforme omogeneità dell'insieme.

L'Estro Armonico – il titolo originale dell'op. 3 troneggia sul frontespizio del *Libro Primo* – si compone di dodici concerti, accuratamente scelti secondo un duplice criterio ordinatorio. I dodici concerti si susseguono a gruppi di tre, dando priorità alla varietà degli incastri sonori. Nell'ordine: un concerto per quattro violini, uno per due violini e uno

per violino solo, ai quali strumenti solisti, nei concerti a quattro e a due, si affianca più volte il “Violoncello obbligato” (nn. 2-7-10-11), convenevole omaggio alle sonorità del concertino. La costruzione simmetrica delle quattro terne non trascura un altro motivo di diversità, quello legato al gusto modale delle singole tonalità che a coppie alternano un centro maggiore ad uno minore, con la non casuale eccezione dell’ultimo *couplet* (nn. 11-12), che si pregia di invertire la sequenza, privilegiando il lieto fine in maggiore.

Il concerto op. 3 n. 7 (RV 567) “con quattro Violini e Violoncello obbligato” si caratterizza per una disposizione inconsueta dei singoli tempi. Più che di concerto a cinque tempi⁴, a motivo della scarsa consistenza in termini di battute dei due Adagi intermedi (12 il primo, 5 il secondo), è preferibile optare per la più classica tripartizione nei tempi di *Andante*, *Adagio-Allegro*, *Adagio-Allegro*, adottando la definizione di “tempo misto”, proposta da Alberto Basso a proposito dell’op. 6 di Corelli: «L’alternanza di movimenti lenti e allegri concepiti come entità autonome è contraddetta in non pochi casi dalla presenza di movimenti di tipo misto: brevi episodi di diversa colorazione dinamica concatenati l’uno all’altro»⁵. In assenza di un vero tempo lento centrale, Vivaldi propone – sul modello della sonata “da camera” – una nobile variante al finale di bravura, sostituito con un Minuetto in stile francese più consona ad un finale di Suite.

Un confronto diretto dell’edizione a stampa del concerto op. 3 n. 7 in fa maggiore con la precedente versione di Dresda – dove tra l’altro sono conservati manoscritti autografi di sei concerti, op. 3 n. 7 compreso⁶, e di quattro sonate – avvalorata la tesi di una rilettura attenta delle singole partiture operata da Vivaldi prima della definitiva consegna alle stampe. Se infatti l’Allegro finale non presenta ritocchi degni di nota, il primo e il secondo movimento si discostano in più punti dall’edizione del 1711. Tutte le modifiche apportate sembrano dettate da un’esigenza di maggiore intelligibilità e chiarezza formale della partitura, con l’inserimento di battute o di interventi strumentali di completamento (ad es. l’inserimento del violoncello: I tempo, bb. 9-12; nella versione di Dresda bb. 5-8), integrazioni dinamiche, realizzazioni puntuali di figurazioni inizialmente affidate alla fervida fantasia dell’interprete. Si vedano le quattro battute iniziali del I tempo alle quali fanno eco nel *piano* quattro battute identiche con corona finale, che nella versione definitiva serviranno a dare maggiore autorevolezza formale all’*incipit* maestoso del Tutti (vedi I tempo, bb. 1-8; Dresda bb. 1-4); o ancora le modifiche alle linee melodiche dei Soli ed in particolare l’integra-

zione ritmica e melodica del Solo del Primo Violino, a beneficio di una più coerente linearità nel passaggio del testimone tra i quattro violini solisti (I tempo, bb. 19-41; Dresda bb. 15-34).

Il concerto op. 3 n. 8 (RV 522)⁷ per due “Violini obbligati” e archi presenta la fortunata suddivisione in tre tempi (*Allegro*, *Larghetto* e *Spiritoso*, *Allegro*), che rimarrà una costante della forma del concerto per strumento solista nel XVIII secolo e negli anni a seguire. La sequenza delle indicazioni di tempo iniziali reca in sé e fa propria la natura stilistica dei diversi momenti della scrittura cameristico orchestrale. L’*entrée* degli archi è sicura di sé, in analogia agli ingressi in scena del teatro d’opera, tale da stupire e richiamare l’attenzione degli ascoltatori. Il ritmo incalzante, rafforzato dagli unisoni e dai contrappunti raffinati tra le parti principali, amplia senza soste l’effetto di un ritornello magniloquente, fastoso, primo e non trascurabile ingrediente per la felice riuscita di un I tempo di Concerto secondo le parole di Quantz: «ein prächtiges und mit allen Stimmen wohl ausgearbeitetes Ritornell (*un ritornello sfarzoso e ben elaborato con il coinvolgimento di tutte le parti*)»⁸.

Anche il *Larghetto* rispetta i canoni stilistici del concerto vivaldiano con l’ausilio di un pre- e di un post-ludio orchestrali, alla maniera di brevi e autoironici, meglio *spiritosi*, responsori processionali affidati all’unisono del *Tutti*, a voler delimitare lo spazio sonoro del *Solo cantabile* (ad es. bb. 5-8), linea melodica sopraelevata da un cogente e rarefatto «pianissimo sempre» delle parti intermedie, che hanno la virtù di rischiarare una tessitura affrancata dalle linee dei bassi.

L’*Allegro* conclusivo rende giustizia della maestria virtuosistica dei soli e dell’insieme, facendo propri gli artifici di una scrittura più consona a tale obiettivo (ingressi a canone, unisoni spiccati, ribattuti e figurazioni in sedicesimi). Le scale iniziali ad esempio (bb. 1-8), da indispensabile bagaglio dell’esercizio quotidiano di uno strumentista ad arco, assurgono a tratto stilistico peculiare, pennellata barocca in un quadro di colori e di passioni vive. La stessa partitura strizza l’occhio al dilettante di mestiere con le scorciatoie, a dir il vero meno frequenti che nei manoscritti, della notazione abbreviata di gruppi accordali, che danno per assodate le capacità interpretative e improvvisative dell’esecutore (si veda il III Tempo, es. bb. 37-50 e bb. 132-141, Vno I).

La sterile coincidenza delle denominazioni del primo – un *Allegro* – e del terzo movimento – anch’esso un *Allegro* – obbliga forse gli interpreti ad una lettura agogica egualitaria dei tempi esterni?

Ad operare un significativo scollamento tra i

caratteri dell'Allegro iniziale e di quello finale concorrono diversi elementi, in parte già accennati. *In primis* il riferimento metrico: C vale a dire 4/4 il primo, $\frac{3}{4}$ il finale, *in secundis* il carattere e gli accorgimenti della scrittura. Ammonisce Quantz: «In nessun caso il terzo tempo può svolgersi in un comune tempo binario: risulterebbe infatti troppo serio e tale circostanza tanto poco si addice ad un ultimo movimento quanto d'altronde poco efficace sarebbe una rapida suddivisione ternaria per lo svolgimento di un primo tempo»⁹. Il ritornello del finale di bravura sarà allora più breve, di temperamento, più scorrevole, divertito, *non engagé*, quasi un episodio giocoso: «so ernsthaft das erste seyn soll; so scherzhaft und lustig muß hingegen das letztere seyn (tanto austero dovrà essere il primo tempo tanto diversamente scherzoso e compiaciuto dovrà essere l'ultimo)»¹⁰. Il disimpegno dell'intento ludico virtuosistico nell'ultimo tempo sarà sostenuto allora da una scrittura agile, meno fitta, tale da non ostacolare la velocità dei colpi d'arco e la brillantezza dei tempi d'esecuzione (vedi bb. 86 e sgg.).

Come di prassi, la copertina del nostro Compact Disc vivaldiano imporrebbe di trattare, *dulcis in fundo*, i quattro blasonati concerti dal titolo nobile ed altisonante: “Le Quattro Stagioni”, presentati al grande pubblico da Michelle-Charles Le Cène, genero di Estienne Roger, succeduto alla guida della casa editrice olandese nel 1722. L'anno di edizione è il 1725 e il format di successo quello della raccolta di concerti, dodici guarda caso, con un titolo pieno di rimandi all'opera terza poc'anzi trattata: “Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione op. VIII”. Le “Quattro Stagioni” hanno finito con l'essere lo pseudonimo di Vivaldi, un po' come la *Nona* per Beethoven o il *Requiem* per Mozart e a ragione o a torto propongono l'effigie sonora del compositore veneziano. Un'opera sulla quale tanto si è scritto (in lingua italiana si vedano tra le altre le monografie di Werner Braun, Paul Everett, Cesare Fertonani, Raffaella Semeraro), tanto si è ascoltato (cito la registrazione del 1976 di Nikolaus Harnoncourt con il *Concentus Musicus Wien* per Telefunken che segna una tappa storica fondamentale per la rivoluzione filologica “postmoderna”), tanto si è trascritto (Jean-Jacques Rousseau nel 1775 fece de “La Primavera” una sonata per flauto e accompagnamento), infine tanto si è elaborato e/o “piratato” con evidenti scopi di lucro (nel genere pop, rock, jazz, new age, da James Last al Rondò Veneziano per finire con la pubblicità degli ultimi modelli di auto ecologiche imbizzarrite dal *Presto del Tempo impetuoso d'Estate*).

Preferisco quindi, anche per evidenti ragioni di spazio, dismessi i panni dell'appassionato studioso di analisi e di partiture, restituire all'ascoltatore lo stupore originario dell'ascolto, l'aura perduta di un'opera che ha segnato a ragione la storia della musica occidentale ed in modo particolare il Novecento, dando l'ultima parola ad un altro grande veneziano, Gian Francesco Malipiero, anch'egli compositore, tra i principali artefici nel secondo dopoguerra dell'edizione dell'opera omnia di Vivaldi. Malipiero scrive:

«Non si può analizzare Vivaldi, non si deve rompere l'incanto abbandonandosi a un'inopportuna e sterile rettorica. Trattenerne il respiro, ascoltare religiosamente si deve. [...] Il prete rosso è rosso perché brucia ed è prete perché è un mistico. [...] Va ascoltato con gli occhi chiusi e la mente aperta»¹¹.

Giacomo Danese

NOTE

¹ Il testo del presente saggio sarà pubblicato a breve nel libretto che accompagnerà il Compact Disc della collana vivaldiana delle edizioni *Wide Classique*. Interpreti: Franco Messina e la VIOTTI CHAMBER ORCHESTR.

² J. J. QUANTZ, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1988, p. 323 [tr. it. in A. Basso, *L'età di Bach e di Handel*, Vol. VI, a cura della Società Italiana di Musicologia, E.D.T., Torino 1991², p. 214].

³ A. VIVALDI, *Alli Dilettanti di Musica*, Premessa al *Libro Primo* op. 3, E. Roger, Amsterdam 1711; ristampato in A. VIVALDI, *L'Estro Armonico*, a cura di Christopher Hogwood, Ed. Eulenburg, Mainz 2002, p. XLIX.

⁴ Cf. L. KEMP, Note del Libretto in A. Vivaldi, *L'Estro Armonico – 6 Flute Concertos op. 10*, 2 CDs, The Academy of Ancient Music – Christopher Hogwood, Decca (458 078-2), 1998.

⁵ A. BASSO, *L'età di Bach...*, cit., p. 58.

⁶ Cf. riproduzione a stampa del manoscritto conservato a Dresda (D-DLb 2389-0170) pubblicata in *Appendice* a A. VIVALDI, *L'Estro Armonico*, a cura di Ch. Hogwood, op. cit., pp. 308-317.

⁷ Bach trascrisse il Concerto in una versione per organo (BWV 593), datata 1713, nella quale il secondo movimento figura come un “Adagio”.

⁸ J. J. QUANTZ, *Versuch einer Anweisung...*, op. cit., p. 295 [tr. it. *mia*].

⁹ *Ivi*, p. 299 [tr. it. *mia*].

¹⁰ *Ibidem* [tr. it. *mia*].

¹¹ G. F. MALIPIERO, *Antonio Vivaldi*, in *Il filo di Arianna. Saggi e fantasie*, Einaudi, Torino 1966, pp. 120-121. Cf. le testimonianze critiche su Vivaldi di Alberto Savinio, Massimo Bontempelli, e Luigi Nono in: *Amadeus*, XIII – N. 3 (136), marzo 2001, pp. 38-40.