NOTE DI SALA

Se una netta distinzione tra musica d'arte e popolare, tra generi alti e bassi, rappresenta un fenomeno molto più recente di quanto possa apparire, la pratica della cosiddetta *contaminazione* tra elementi dell'una e dell'altra provenienza, del *crossover* (due espressioni che rivelano molto sulla mentalità che le ha prodotte), appare largamente impiegata fin da tempi decisamente remoti, per non dire da sempre: esempi di operazioni di questo tipo si possono osservare già a partire dalle prime testimonianze scritte, e trovano ampio riscontro in quelle trasmesse per via orale, mentre per quanto riguarda l'innalzamento dei primi steccati tra musiche di provenienza diversa bisognerà aspettare il pieno Ottocento. In quanto al Settecento, per tutto il corso del secolo le commistioni tra generi e stili sono all'ordine del giorno. Spesso, elementi dell'una e dell'altra provenienza appaiono intrecciati, mescolati e fusi a un punto tale da rendere difficile distinguerne le caratteristiche originarie, e dar luogo a qualcosa di nuovo.

Il gioco combinatorio di stili e linguaggi rappresenta un tratto distintivo dell'arte di **Georg Philipp Telemann**, la cui musica appare spesso animata dal gusto per la sperimentazione linguistica, per la contrapposizione e la commistione delle influenze più varie. Lo si può osservare agevolmente, per esempio, nel **Concerto per due corni da caccia, archi e basso continuo TWV 52:F3**, e fin dalle primissime battute. Con una scelta inconsueta, il lavoro è infatti aperto da un curioso Largo costruito intorno ai caratteristici richiami dei corni, che qui però appaiono diluiti nell'incedere lento della pagina, e presentati quasi come al rallentatore. Lo stesso carattere di fanfara anima pure l'Allegro che segue, ma che differenza: il discorso prende ora il volo in una galoppata marziale, ulteriormente vivacizzata dal continuo botta e risposta di solisti e gruppo orchestrale. Il passo torna a farsi nuovamente più trattenuto nel terzo tempo, una Siciliana altera e pensosa, per riprendere infine vigore – con una nuova, sorprendente metamorfosi – nell'ultimo Allegro, dal rustico sapore di danza contadina.

Per la sensibilità settecentesca, dunque, il rapporto tra creazione e rielaborazione si presenta piuttosto elastico, e accade di frequente che chi scrive musica mostri un atteggiamento assai disinvolto sia nei confronti del repertorio popolare sia verso le composizioni altrui: il moderno concetto di diritto d'autore è ancora molto lontano. Plagi e altre forme d'appropriazione più o meno indebita possono talvolta presentarsi in modalità che appaiono oggi piuttosto singolari. Come quelle poste in atto da **Nicolas Chédeville**, uomo di multiforme ingegno in grado di distinguersi come ottimo suonatore di musette, abile compositore e abilissimo, spregiudicato rielaboratore di musica altrui. Gran parte della produzione di Chédeville è destinata per l'appunto alla musette, uno strumento della famiglia della cornamusa originario della Francia centrale. D'origini popolari, la musette incontra sempre maggior favore presso la classe borghese e la nobiltà, fino ad approdare a corte. In parte per assecondare, in parte per cavalcare quel crescente successo, Chédeville s'attiva per ampliare il repertorio dello strumento, anche attraverso operazioni poco lecite come, sul finire degli anni Trenta, la pubblicazione di *Il pastor fido*, una raccolta di sonate falsamente attribuita nientemeno che ad Antonio Vivaldi, per sfruttarne la notorietà e aumentare le vendite: quei lavori, in realtà, di Vivaldi impiegano alcuni temi e ne riprendono in parte lo stile, ma si tratta perlopiù di farina del sacco dell'astuto collega francese. Un po' diverso si presenta invece il caso di una successiva collezione intitolata *Le Printems ou Les Saisons amusantes*, che propone – questa volta dichiarando correttamente le responsabilità delle figure coinvolte – alcuni concerti ricavati dall'op.VIII vivaldiana in nuovi arrangiamenti con musette e altri strumenti a fiato in ruolo solistico. Il **Concerto n. 3 in sol minore «La Moisson»** è basato sul n. 8 e schiera per l'appunto musette, flauto, archi e basso continuo. L'adattamento esalta il senso del colore del veneziano, ponendo in risalto la ricchezza di sfumature della sua scrittura: dal tono vagamente

misterioso dell'Allegro iniziale alla cantabilità sospesa del Largo in seconda posizione, alla vitalità esuberante dell'Allegro conclusivo.

La fortuna incontrata dalla musette al di là delle Alpi trova conferma nell'ampio repertorio destinato allo strumento durante la prima metà del secolo, e nell'attenzione a quello riservata da parte di numerosi autori, anche non direttamente impegnati come esecutori. È il caso, per esempio, di **Michel Corrette**, che ne prevede esplicitamente l'impiego nelle sei *Fantaisies à trois parties* per due strumenti melodici e basso continuo. Come si può rilevare all'ascolto della **Fantaisie n. 1**, in questi lavori è il linguaggio musicale stesso a richiamare i tratti caratteristici della musette, assimilando nella costruzione stessa delle composizioni le movenze e le figurazioni più tipiche, derivate dalla tecnica strumentale: procedimenti popolareggianti e d'ascendenza elevata – come la scrittura in stile fugato – si ritrovano così perfettamente integrati, amalgamati gli uni negli altri.

Con il **Concerto per due corni da caccia, archi e basso continuo TWV 52:D1**, lo spirito di ricerca che anima, incessante, il percorso creativo di **Telemann** conduce a un esito ancora una volta nuovo e originale. Anche in questo caso l'esordio è affidato a un'introduzione lenta, un Largo in cui la solennità s'unisce a una crescente tensione, e che trova sfogo in un Allegro carico di brio; i violini si lanciano in una corsa agile e leggera, su cui s'innestano gli interventi dei corni, riportando il moto all'andamento iniziale. Segue un Vivace dalle movenze sciolte e scattanti: gli archi danno forma a una linea dall'irresistibile carica propulsiva, ripresa poi dalle nobili voci dei corni, dando vita a un dialogo progressivamente più fitto. Con un efficace effetto di contrasto, gli strumenti a fiato tacciono nel movimento che segue, un Affettuoso intriso di tenera malinconia, per tornare alla ribalta con rinnovato vigore nell'Allegro che chiude la composizione nel segno di una lieta irruenza.

I **Divertissements op. 7** di **Corrette** sono destinati a due corni da caccia, prevedendo la possibilità di sostituirli o affiancarli con diversi altri strumenti a fiato. Il **n. 2**, in particolare, suggerisce l'impiego di flauto traverso, musette e galoubet-tambourin, ossia la tradizionale accoppiata di flauto a una mano e tamburo affidata a un unico esecutore: si tratta, ancora una volta, di una varietà strumentale d'origine popolare, poi impiegata anche negli ambienti, nelle forme e nelle prassi musicali legate ai ceti più elevati. Lo stile e il linguaggio della composizione rimandano, riecheggiandole, alle peculiarità di quegli strumenti. L'inizio spetta così a un'Entrée seguita da due Fanfares che richiamano apertamente i segnali dei corni. Viene poi una coppia di Tambourins, dal tipico andamento saltellante; e una di Menuets, che ben s'attagliano alla caratteristica pronuncia degli ottoni, così come l'elaborato Caprice successivo, per lasciare il compito di terminare a un ultimo, spensierato Tambourin.

Un esempio particolarmente significativo di appropriazione degli stilemi popolari all'interno di un linguaggio musicale formalizzato è costituito dai quattro **Balets de village en trio op. 52** di **Joseph Bodin de Boismortier**. Per rievocare un clima da festa campestre, l'articolazione delle frasi appare intessuta, fin nelle fibre più profonde, di movenze, gesti e inflessioni di schietta derivazione folklorica, ma in realtà piegati e adattati alle esigenze della musica da concerto. Come si può osservare nel **primo Balet**, il modello adottato è fondamentalmente quello della suite di danze, mentre la scrittura a tre parti appare informata dal carattere dialogico proprio del linguaggio sonatistico coevo. Lungo l'elegante successione dei movimenti, gli strumenti coinvolti – la partitura suggerisce l'uso di musettes, flauti, corni, violini per le voci superiori, più l'immancabile basso continuo – danno vita a un gioco continuo di scambi, domande e risposte, episodi solistici e d'assieme, fino alla spumeggiante serie di variazioni del Mouvement de Chaconne conclusivo.

Luca Rossetto Casel