

LUCA AVERSANO

Roma

UN ITINERARIO DIDATTICO TRA MUSICA E STORIA: LE IMMAGINI MILITARI NEI CONCERTI PER VIOLINO DI PRIMO OTTOCENTO

Il presente itinerario tra musica e storia corre su piani diversi, che tuttavia finiscono per intersecarsi: da un lato, esso conduce a una riflessione su come – tra i banchi di scuola – si possano ricavare saperi e aprire prospettive formative attraverso l'analisi di forme musicali del passato, mettendo in relazione l'immaginario degli studenti con elementi della storia della cultura europea; dall'altro, esemplifica un modello di possibile percorso didattico, utilizzabile essenzialmente nelle classi delle scuole secondarie di secondo grado, ma forse utile, per ciò che concerne il metodo, anche a insegnanti di altri gradi scolastici. L'ambito tematico, come indicato in epigrafe, è costituito dalla rappresentazione delle immagini militari nei concerti per violino e orchestra di primo Ottocento.

Un'indicazione di ordine didattico, per i docenti interessati, è quella di far precedere lo studio del presente itinerario da una preliminare illustrazione del concetto di 'musica militare', nella sua duplice, lunga tradizione, che riguarda sia i brani aventi per oggetto la rappresentazione di battaglie o combattimenti, sia la musica guerresca in senso proprio, che serve a ordinare il movimento dei militi. Tale premessa dovrà essere sintetica e servirà esclusivamente a offrire un'introduzione all'argomento, e alla pratica di collegare il mondo della musica a quello della milizia, sia attraverso il linguaggio ritmico-armonico-melodico, sia mediante l'uso di determinati strumenti a fiato e a percussione. Non mancano in proposito – per una scelta di ascolto, analisi e commento – esempi celebri di compositori altrettanto famosi, che vanno dalla *Bataille de Marignan* di Clément Janequin al *Wellingtons Sieg* di Ludwig van Beethoven.

L'itinerario vero e proprio muove dal periodo specifico di riferimento, vale a dire tra la fine del secolo XVIII e il primo trentennio del XIX: un momento di grande fioritura della musica militare, innescato in particolare dalla Rivoluzione francese, al cui *milieu* culturale, d'altro canto, è riconducibile buona parte delle composizioni di soggetto bellico diffuse in quegli anni. Le bande di strumenti a fiato e a percussione, com'è noto, acquistano rilievo sempre maggiore nel quotidiano musicale del primo Ottocento, tanto che l'estensione di questo nuovo gusto sonoro e l'uso sempre più ampio degli strumenti militari non mancano di far sentire i propri effetti sugli organici e sul linguaggio dell'orchestra sinfonica.¹

¹ Numerosi sono i contributi critici utili all'approfondimento di queste tematiche: sulla musica nella Rivoluzione francese si vedano, tra gli altri, A. DE PLACE, *La vie*

Stringiamo ora il fuoco verso il genere musicale specifico oggetto del nostro itinerario: il concerto per violino e orchestra di primo Ottocento, osservato nelle sue relazioni con il contesto storico-culturale dell'epoca. Di particolare importanza, in tal senso, sono le composizioni di provenienza parigina, come dimostra Maiko Kawabata nel saggio *Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism, and Gender (1789-1830)*, che costituisce il lavoro di riferimento per la costruzione di questo percorso.² Il concerto per violino e orchestra di matrice francese riveste infatti un ruolo importante nella codificazione musicale di immagini di carattere militare. Il genere incominciò a emergere verso la fine del decennio rivoluzionario (1789-1799), periodo cui si possono ascrivere alcuni concerti di Giovanni Battista Viotti e del suo allievo Pierre Rode. Sotto il governo di Napoleone il concerto francese ebbe una significativa fioritura, tanto che tra il 1799 e il 1815 i tre principali allievi di Viotti si cimentarono ripetutamente nella composizione ed esecuzione di concerti per violino: Pierre Baillet ne scrisse otto, undici Rodolphe Kreutzer e altri otto lo stesso Rode. Queste opere contribuirono alla creazione dell'immagine eroica del violinista virtuoso nei decenni successivi alla Rivoluzione francese. Si affermò in tale periodo l'idea di una corrispondenza tra la figura del violinista e le qualità dell'eroismo, del potere e della virilità. Alexandre-Jean Boucher (Parigi, 1778-1861), oggi quasi del tutto dimenticato, fu un virtuoso ben conosciuto nei primi anni dell'Ottocento, quando poteva fregiarsi del titolo eroico di "Napoleone del violino", anche in ragione di una vaga somiglianza con il condottiero còrso.

Boucher faceva precedere le sue esibizioni da impersonificazioni di Napoleone, assumendo cioè le pose tipiche dell'imperatore: il modo altero di tenere la mano nella giacca, la maniera d'indossare il cappello, come quella di prendere il tabacco. E soltanto dopo questa "azione mimica", Boucher dava inizio al suo

musicale en France au temps de la Révolution (Paris, Fayard, 1989), e B. BRÉVAN, *Musica e Rivoluzione Francese: la vita musicale a Parigi dal 1774 al 1799* (trad. di D. Zazzi, Milano, Ricordi, 1986; ed. orig. *Les changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980); sul fenomeno delle bande in area italiana si possono utilmente consultare gli studi di Antonio Carlini (*Les 'bande' dans l'Italie du XIX^e siècle*, in *Les sociétés de musique en Europe 1700-1920. Structures, pratiques musicales et sociabilités*, a cura di H. E. Bödeker e P. Veit, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, pp. 401-429; *Lo strepitoso risonar de' stromenti da fiato e timballerie': modalità e modelli della musica pubblica a Venezia ed in Italia negli anni della Rivoluzione francese*, in *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna: arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, a cura di F. Passadore e F. Rossi, Venezia, Fondazione Ugo e Olga Levi, 2000, pp. 473-505).

² M. KAWABATA, *Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism, and Gender (1789-1830)*, «19th-Century Music», XXVIII, 2004/05, pp. 89-107. Per ulteriori contributi sul concerto di primo Ottocento, in particolare francese, cfr. tra gli altri B. R. SCHUENEMANN, *The French Violin School: Viotti, Rode, Kreutzer, Baillet and Their Contemporaries*, Kingsville, Lyre of Orpheus, 2002; e B. SCHWARZ, *Beethoven and the French Violin School*, «Musical Quarterly», XLIV, 1958, pp. 431-447.

programma musicale, sistema che lo rese molto popolare quale artista eccentrico e violinista virtuoso, tanto che in alcuni circoli fu ammirato anche più di Paganini.

Gli atteggiamenti di Boucher rappresentano la forma estrema di un fenomeno diffuso, una cultura condivisa tra gli artisti e il loro uditorio che intendeva il violinista come immagine dell'eroismo militare. I violinisti virtuosi calavano nelle loro esecuzioni espliciti riferimenti gestuali a elementi visivi e temperamentali di natura eroico-bellica: essi agitavano gli archetti come spade, come per governare armate di professori d'orchestra, richiamando accostamenti a condottieri antichi e moderni che i recensori contrassegnavano attraverso appellativi quali Scipioni, Alessandri e Napoleoni del violino. Lo stesso Paganini praticò un violinismo eroico più vicino alla dimensione militare che a quella dell'estetica romantica: la tecnica virtuosistica configurava, in altre parole, un superomismo di orientamento marziale, in cui gli atti performativi dell'individuo-leader potevano essere letti non tanto come proiezioni trascendentali verso l'assoluto e il metafisico, bensì quali azioni di comando tipiche di un capo militare.

Queste, ad esempio, le parole di un recensore londinese riguardo a un'esecuzione di Paganini: «with the tip of his bow he set off the orchestra, in a grand military movement, with a force and vivacity as surprising as it was new».³

Un altro celebre violinista di scuola italiana, Gaetano Pugnani, era stato d'altro canto descritto con parole simili da Giovanni Battista Rangoni: «egli signoreggia da gran maestro nell'orchestra come un bravo comandante fra' suoi soldati. Animato dal fuoco divoratore dell'ingegno che gode, e pieno del suo principale oggetto, che è l'unione generale, ora con uno sguardo, ora con un segno soggetta tutti i membri dell'orchestra a' minimi moti del suo volere. Il suo arco è il bastone del comando, a cui ciascuno obbedisce colla maggiore esattezza».⁴ È evidente che il "potere" militare del violinista virtuoso proveniva più dall'archetto, inteso come arma bianca, che dal violino stesso. E che, nel rapporto con l'orchestra, quest'elemento differenziava il violino solista dai virtuosi di tutti gli altri strumenti: rispetto all'antico modello barocco, il nuovo modello di archetto, dalla linea concava anziché convessa e affilato verso la punta, ricordava in effetti la forma di una spada o sciabola.

Dopo aver evidenziato il ruolo degli aspetti gestuali e visivi nella costruzione dell'immagine eroico-militare del violinista, importa sottolineare come

³ La recensione, scritta da un certo Mr. Gardiner of Leicester, è citata da PH. J. BONE, *The Guitar and Mandolin: Biographies of Celebrated Players and Composers*, 2ª ed., London, Schott, 1972, p. 266 (cfr. KAWABATA, *Virtuoso Codes* cit., p. 101).

⁴ G. B. RANGONI, *Saggio sul gusto della musica, col carattere de' tre celebri suonatori di violino Nardini, Lolli e Pugnani*, Livorno, T. Masi, 1790, testo italiano e francese a fronte, p. 63 (riproduzione anastatica per i tipi del «Bollettino bibliografico musicale», Milano, 1932).

l'aura marziale non derivasse soltanto dallo spettacolo dell'esibizione. Essa era alimentata anche da elementi musicali specifici dei brani che venivano eseguiti. I *topoi* militari caratterizzavano infatti il genere del concerto violinistico, ed erano molto diffusi anche in altre forme di musica, dall'opera lirica alle stesse bande militari.

Per ciò che concerne il concerto per violino di primo Ottocento, i codici eroici erano di solito confinati nel primo movimento, sebbene i tempi finali a volte richiamassero *topoi* militari attraverso l'ampio ricorso a trombe e percussioni (bisogna ad ogni modo considerare che in quel periodo non sempre i tre movimenti di un concerto venivano eseguiti consecutivamente). Alcuni concerti dichiaravano esplicitamente nei titoli il loro carattere militare: dall'«Allegro marziale» del Concerto n. 3 di Paganini, ai *Concertos militaires* di Paul Alday *le jeune* e di Karol Lipiński, al *Concerto héroïque* di François Prume. Attraverso l'analisi del primo movimento del Concerto militare di Lipiński op. 21 è possibile individuare i principali tratti linguistici in grado di richiamare immagini militari, preannunciate dall'indicazione di andamento «Allegro marziale»: i ritmi puntati che pervadono l'intero movimento, l'uso intensivo degli *sforzati* sul battere, la tendenza ascendente del primo tema con salti intervallari basati sui gradi fondamentali del tono, i ritmi di fanfara (p. es. batt. 20-23), i gruppi rapidi di note in levare (p. es. batt. 24-27), il rilievo dato – nella strumentazione – a percussioni e ottoni (vd. appendice).

Va inoltre sottolineato il ruolo importante che in questo senso riveste l'ingresso del violino solista, la sua 'sortita':⁵ il virtuoso attacca con uno sforzato su terze ripetute, nel solito ritmo puntato di marcia, per poi toccare le tessiture più acute attraverso notevoli salti intervallari o tramite volatine che, partendo dai suoni più bassi, spiccano rapidamente verso le zone impervie della tastiera. Si tratta, a tutti gli effetti, di un violinismo fisico, energico, che caratterizza non soltanto l'entrata del solista nel brano di Lipiński, ma costituisce la cifra caratteristica di buona parte del repertorio concertistico per violino di primo Ottocento (rilevabile anche in concerti celebri come quello di Beethoven in Re maggiore). Lo stesso carattere più dolce che di solito contraddistingue il secondo tema, affidato alle risorse cantabili dello strumento, può essere interpretato – per certi versi – quale fascia di morbidity sonora atta a mettere in maggior rilievo, come mezzo di contrasto, la brillante ispirazione militare del virtuosismo iniziale. Lo stesso principio del contrasto domina il rapporto tra il solista e l'orchestra: il confronto con la massa degli altri strumentisti serve a far

⁵ «The crucial moment for establishing the nature of the tutti-solo relationship is perhaps the solo's entrance at the beginning of the first solo sections» (J. R. STEVENS, *The Importance of C. P. E. Bach for Mozart's Piano Concertos*, in *Mozart's Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*, a cura di N. Zaslav, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, pp. 211-236: 224); cfr. anche J. KERMAN, *Concerto Conversations*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1999, pp. 61-64.

risaltare ancor di più il valore e la potenza del virtuoso, tanto che l'esecuzione di questi brani con l'accompagnamento del pianoforte rappresenta una banalizzazione e un indebolimento del significato primo di queste composizioni.

In ultimo, bisogna considerare come gli stessi elementi terminologici della lingua violinistica, che si diffondono in tutta Europa attraverso la manualistica francese in uso al Conservatorio di Parigi, fanno frequente riferimento a un ambito semantico di carattere militare: sono esempi evidenti parole o espressioni come 'arco', 'vibrato',⁶ 'martellato', 'spiccato', 'picchettato', 'strappato', 'mordere la corda', 'sparare' (detto solitamente di uno strumento che ha un suono molto pronto e intenso).

Conclusa questa fase esplorativa degli aspetti relativi all'esecuzione, alla tecnica e alla scrittura strumentale, si può passare all'interpretazione di questo fenomeno musicale secondo una più ampia prospettiva storico-culturale, che permette oltretutto un chiaro e specifico riferimento interdisciplinare a uno dei momenti più significativi della storia d'Occidente. Come si è detto, la magnificenza e magniloquenza di questi concerti celebrava attraverso il violino la capacità di *leadership* militare dell'individuo, in un'età di grandi rivolgimenti sociali.

Il piglio marziale del concerto francese, il tono bellicoso, il forte realismo, le passioni travolgenti, la pomposità e la *grandeur* dello stile si possono considerare come riflessi di un cambiamento sociale e culturale in atto, che coinvolgeva il significato stesso del concetto di 'militare', giacché era la stessa società a essere sottoposta a una riorganizzazione strutturale dei suoi fondamenti.⁷ In tal senso, il contenuto militare del concerto francese partecipava del linguaggio musicale della Rivoluzione e della correlata produzione operistica. I teatri d'opera portavano in scena drammi musicali che promuovevano le virtù dell'eroismo individuale, a celebrazione dei nuovi ideali repubblicani (p. es. la *Lodoïska* di Luigi Cherubini, 1791; l'*Horatius Cocles* di Étienne Nicolas Méhul, 1794). Con tale ambiente, e con compositori d'opera come Cherubini e Méhul, Viotti e i suoi allievi stabilirono diversi contatti, mostrando di seguire le tendenze compositive tipiche delle opere di quel periodo, che propagandavano lo spirito repubblicano attraverso canzoni patriottiche come la Marsigliese (p. es. *Denys le tyran* di André Grétry, 1794) oppure richiamando atmosfere marziali tramite l'impiego di marce e fanfare. Senza dimenticare che Viotti, Rode, Kreutzer e Baillot guidarono l'Opéra di Parigi in varie fasi della loro carriera (Kreutzer

⁶ Il termine 'vibrato', nella tradizione lessicale italiana, aveva un significato completamente diverso da quello odierno: esso veniva impiegato, ancora nell'Ottocento, come aggettivo e non come sostantivo, in riferimento a una tecnica dell'arco e non della mano sinistra, nel senso di 'marcato, vigoroso'. Cfr., in proposito, e in generale sulla terminologia violinistica di fine Settecento e sull'influsso della scuola francese, L. AVERSANO, *Terminologia violinistica tra Sei e Settecento*, in *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, Cadmo, 1996, pp. 23-56.

⁷ B. SCHWARZ, *French Instrumental Music between the Revolutions: 1789-1830*, New York, Da Capo Press, 1987, p. 70.

compose anche numerose partiture d'opera). Esisteva dunque una certa affinità tra l'opera e le esecuzioni violinistiche: nel rappresentare le migliori qualità della nazione francese, il concerto francese fu un prodotto dello spirito della Rivoluzione, un fratello di sangue delle opere giovanili di Cherubini e Méhul.⁸ Tale affinità era anche fisica, dal momento che la sede consueta del concerto violinistico negli anni tra il 1790 e il 1800 era proprio il palcoscenico dei teatri d'opera: una pratica comune era quella di concludere gli spettacoli teatrali con un brano di musica strumentale suonato da un celebre virtuoso.⁹

Dopo aver mostrato come collegare elementi specifici del linguaggio e dell'interpretazione musicali a tematiche generali di carattere politico, sociale e culturale, tentiamo in conclusione un ulteriore passaggio. L'approdo finale del nostro itinerario, come annunciato in apertura, consiste infatti nel cogliere la valenza educativa generale degli aspetti storico-culturali oggetto della discussione. In altre parole, puntiamo l'attenzione su cosa possa insegnare ai giovani di oggi lo studio del concerto violinistico di primo Ottocento, al di là delle conoscenze tecniche di ambito storico e musicologico. Si tratta dunque di proporre ai discenti una lettura delle opere musicali e del contesto in cui venivano eseguite secondo un'ottica di natura prettamente pedagogica, che riguarda cioè la formazione dell'individuo, sul piano etico e dei valori ideali di riferimento. Non è un'operazione semplice, ma il docente può ricorrere a qualche buona tattica. La prima sta nel far notare agli studenti come gli ideali alla base del concerto violinistico di stampo militare, radicati nella cultura e nel contesto della Rivoluzione francese, siano metafore di un'utopia che i giovani stessi rincorrono più o meno consapevolmente: il desiderio di cambiare il mondo, di andare oltre i limiti consuetudinari imposti dalla società. Si può inoltre concentrare l'attenzione su come l'orchestra che il violinista deve fronteggiare rappresenti il presupposto per il riconoscimento del valore stesso del virtuoso: soltanto il confronto con la comunità, attraverso un dialogo regolato da norme condivise, che tutti rispettano, permette in altre parole una piena affermazione e un pieno riconoscimento dei valori dell'individuo.

Infine, è possibile intavolare in classe una discussione intorno al concetto stesso di 'virtuosismo', al di là delle sue connotazioni specificamente musicali:¹⁰ da un lato, facendo emergere gli aspetti più specificamente politico-sociali connessi al modello di *leadership* proposto dal solista, con riferimento a idee quali

⁸ A. SCHERING, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905, p. 169 (cit. in KAWABATA, *Virtuoso Codes* cit., p. 98).

⁹ DE PLACE, *La vie musicale en France* cit., p. 24 (cfr. anche KAWABATA, *Virtuoso Codes* cit., p. 99).

¹⁰ Joseph Kerman (*Concerto Conversations* cit., pp. 61-81) individua tre elementi fondamentali del virtuosismo strumentale: bravura (la tecnica), mimesi (capacità d'imitare la natura, in particolare il suono della voce umana), spontaneità (le doti d'ornamentazione e improvvisazione).

sovranità, dominazione, conquista;¹¹ dall'altro, mettendone in luce i fondamenti etici (insiti nella radice del termine: 'virtù'), mediante il collegamento con valori quali il merito, la capacità, la disciplina, l'applicazione, la dedizione assoluta a uno scopo ideale.

Il compito del docente, in tale prospettiva, sta nel dare al suo lavoro una profondità in grado di toccare contemporaneamente il piano storico-culturale e quello formativo, attraverso la trasmissione di saperi che possano utilmente contribuire al processo di costruzione della personalità degli studenti come individui e come cittadini.

¹¹ Per un titolo aggiornato in proposito, si veda M. KAWABATA, *Paganini. The 'Demonic' Virtuoso*, Woodbridge, Boydell, 2013, in particolare alle pp. 76-95. Il volume, incentrato sulla figura di Paganini, chiama in causa anche altre categorie importanti per l'interpretazione del virtuosismo, come l'Eros e il demoniaco, utili a quei docenti che – in contesti didatticamente opportuni – intendessero affrontare il tema in una prospettiva estesa pure al campo della discussione filosofica.

I erste II zweite III dritte IV vierte	}	Saite.	Militär-Concert von C. LIPINSKI. Op. 21.	I première II seconde III troisième IV quatrième	}	Corde.
▢ Herunterstrich ▽ Hinaufstrich				▢ Tirez ▽ Poussez	}	l'archet

Allegro marziale.

Tutti.

Violine.

Pianoforte.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

V. A. 1333.

Appendice – KAROL LIPINSKI, *Concerto militaire* op. 21, I movimento, batt. 1-122 (trascrizione per pianoforte e violino).

The image displays a musical score for violin and piano, consisting of five systems of staves. The key signature is two sharps (D major or F# minor) and the time signature is 2/4. Section A begins at the top left. The score includes various dynamic markings such as *f*, *ff*, *fp*, and *ff*. There are also articulation marks like accents and slurs. Section B is marked with a large 'B' and begins in the fifth system. The score concludes with the number 'V. A. 1333.' at the bottom center of the page.

(continuazione)

The image displays a musical score for piano and violin, organized into five systems. Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf*, *ff*, and *f*. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The violin part has melodic lines with some slurs and accents. At the bottom of the fifth system, the text "V. A. 1333." is printed.

(continuazione)

The musical score is presented in five systems, each with a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The first system begins with a 'C' time signature change. Dynamics include *sf*, *ff*, and *pp*. The second system features *pp* and *sf*. The third system includes *cresc. poco a poco* and *cresc.*. The fourth system has *f*. The fifth system starts with *p*. The score concludes with the text 'V. A. 1333.'

(continuazione)

The musical score consists of five systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is D major (two sharps). The first system shows a vocal line with a melodic line and piano accompaniment. The second system is marked with a 'D' time signature and includes dynamic markings such as *ff* and *sf*. The third system continues the piano accompaniment with various textures. The fourth system features a vocal line with a melodic line and piano accompaniment, including a *pp* marking. The fifth system concludes with a vocal line and piano accompaniment, ending with a *ff* marking and a *(fine)* instruction.

V. A. 1333.

(fine)