

Prefazione

Nella vita di un musicista muoversi agevolmente e con sicurezza nel mondo dell'interpretazione è uno dei problemi principali che ci si trova ad affrontare. La partitura musicale rappresenta un documento muto ed ignoto. Essa è fatta di segni, punti, simboli grafici, peraltro con un alto grado di indeterminatezza e di approssimazione, che non hanno alcun significato se non vengono concretizzati in suoni. Anche una volta tradotti in fenomeni sonori, la musica che ne risulta sfugge a qualsiasi oggettivazione materiale: essa non è un oggetto, non ha corpo, non ha permanenza nel tempo e nello spazio. La sua durata limitata nel tempo, insieme all'evanescenza del suono, ne fa un prodotto da ricreare ogni volta, e – a meno che non si tratti della riproduzione di una registrazione, comunque soggetta a variabili acustiche o dipendenti dagli apparati di riproduzione – ogni volta in modo diverso. A differenza delle altre attività artistiche, in cui l'opera rappresenta un prodotto direttamente fruibile, essa non è godibile dai destinatari se non attraverso un interprete, un mediatore che di volta in volta la riproduce. Senza l'interprete, e quindi senza il fenomeno sonoro, essa semplicemente non esiste e l'ascoltatore non può avere alcuna esperienza estetica dell'opera. Egli ha il potere di alterare, distorcere, deformare, ricostruire la partitura, farla rivivere in modo da comunicarla e renderla disponibile agli altri. La molteplicità dell'opera musicale nella sua esecuzione, l'esperienza ogni volta diversa ed irripetibile del suo godimento, la soggettività del vissuto esperienziale dell'interprete e dell'ascoltatore, i differenti codici culturali che appartengono al compositore e all'interprete (e infine a chi ascolta), fanno sì che la *mens auctoris* non possa essere il riferimento esclusivo per la significanza musicale. Non essendo una semplice esecuzione di una produzione originaria, l'interprete diviene allora autore egli stesso.

Stante quindi la centralità di quest'ultimo nella triade compositore-interprete-ascoltatore, quali sono le sue peculiarità, i suoi limiti, i suoi arbitrii? Quanto può distaccarsi dai limiti della scrittura?

Nel corso degli anni sull'arte interpretativa si sono alternate visioni "soggettivistiche" e visioni "filologiche", oggettivistiche, riflettendo diverse epoche e differenti scuole di pensiero. Il modo di suonare e la prassi concertistica sono cambiati molto a seconda di queste concezioni, privilegiando talvolta il contributo dell'analisi e della filologia, in altri casi, un apporto determinante della personalità dell'interprete, con la consapevolezza che comunque, per sua natura, la musica è necessariamente frutto di una sintesi tra oggettività della partitura e soggettività della sua realizzazione. Ispirandoci alle categorie della filosofia platonica, potremmo dire che l'opera musicale rappresenta uno schema teorico, ideale, a cui corrispondono tante (e diverse) esecuzioni concrete e reali. Come fa notare Roman Ingarden, per quanto il compositore possa procedere con la massima cura del dettaglio nel suo processo creativo, non può fissarne con precisione i risultati. Anche se meticolosa, la notazione è molto approssimativa ed indeterminata nei suoi molteplici aspetti (intensità dei suoni, dinamiche, agogiche, fraseggi, accenti, sfumature espressive etc.): questo lascia grandi spazi di "ricostruzione" e di definizione all'interprete. Per Ingarden questi non sono difetti, ma punti di forza: grazie alla partitura e allo schema, l'opera musicale diventa unica e riconoscibile. Allo stesso tempo l'approssimazione e l'indeterminatezza della partitura lasciano aperte potenziali strade, tanti completamenti dello schema musicale attraverso i quali l'interprete può esprimere tutta la sua creatività e la sua personalità. La soggettività di quest'ultimo è poi legata – oltre che alla personalità, all'intelligenza, alla cultura, all'esperienza, alle capacità – a tanti fattori contingenti (come per esempio le condizioni ambientali o il proprio stato psico-fisico) che renderanno sempre necessariamente differente ogni esecuzione.

Il rapporto tra opera musicale ed interprete non si esaurisce nella loro reciproca dipendenza, ma esige la considerazione di altri fattori che possono spiegare la storia e l'evoluzione della prassi interpretativa: i cambiamenti sociali, la tecnologia, i nuovi materiali di cui sono fatti gli strumenti, i mezzi di comunicazione di massa, le sale da concerto sempre più acusticamente performanti, gli strumenti di registrazione e di riproduzione, spiegano proprio come mai il rapporto tra compositore e interprete sia cambiato nel corso dei secoli. Soprattutto dalla seconda metà del

secolo scorso i grandi rivolgimenti sociali indotti dalla Seconda Guerra Mondiale e dal vertiginoso sviluppo economico e tecnologico che ne è seguito hanno favorito la riflessione artistica ed estetica producendo un gran numero di poetiche individuali. Con l'estetica della ricezione l'opera d'arte si apre al pubblico, chiamando in causa la partecipazione attiva dell'ascoltatore. In ambito musicale si è affermata una *New Musicology* che ha rivendicato la centralità del momento interpretativo. Chiaramente tutto questo ha prodotto l'opposizione delle scuole filologiche, impaurite dal pericolo di perdere l' "oggettività" dell'opera musicale.

Va da sé che conoscere le dinamiche con cui l'interpretazione si è modificata nel corso della storia sia indispensabile per un musicista: affrontare ed interpretare un'opera musicale è un processo che non può essere lasciato al solo talento, alla sola musicalità o ricerca di originalità, ma che richiede studio, analisi, ricerca e profonda consapevolezza di quello che è venuto prima. Pianisti in carriera, insegnanti di pianoforte possono trarre vantaggio dalla conoscenza della storia dell'interpretazione e dei suoi fondamenti filosofici così da sentirsi meno spaesati nel prendersi la responsabilità di un'interpretazione, spesso inibita dalla paura di osare troppo, o viceversa intrapresa senza la necessaria consapevolezza e una scrupolosa analisi, quando non affidata esclusivamente alle abilità motorie.

L'accurata e solida metodologia, l'ampiezza della ricerca e dell'analisi con cui Laura Cozzolino affronta questi delicati argomenti, l'*excursus* sulla storia dell'*Ars interpretandi* stimolano la riflessione e aprono orizzonti a chi si accosta a questa difficile arte con spirito analitico e professionale.

M° COSTANTINO CATENA
Docente di Pianoforte presso Conservatorio
"G. Martucci" di Salerno

Introduzione

La curiosità è l'anima della crescita. Che sia artistica o, in generale, culturale, questa si nutre di scoperte e reclama continui impulsi per esistere. Da una sempre più prepotente esigenza conoscitiva è nata la mia ricerca e, con essa, l'ambizione di dare risposta ad interrogativi ricorrenti. Cosa significa interpretare? Quali sono, se esistono, i parametri di un'interpretazione che sia meritevole di approvazione? Cosa si nasconde all'origine delle diverse prassi esecutive e in che modo prende forma il gusto di un interprete? Se è vero che le scelte artistiche sono il prodotto di una cultura – intesa come pensiero collettivo filtrato dalla propria individualità – allora è anche possibile trovare per esse una spiegazione di tipo contestuale.

Da qui all'approfondimento filosofico il passo è stato breve. Uno studio intitolato all'interpretazione, infatti, non poteva certo ignorare la lezione gadameriana¹ inerente l'attività ermeneutica che, inseritasi naturalmente in questa dissertazione, la sottende e supporta. Essa ha dunque ispirato un approccio multidisciplinare da cui è emerso un trattato di "estetica dell'interpretazione", musicale e non solo, che raccoglie le riflessioni generate nel tempo da questo campo esperienziale infinito; riflessioni fatte poi confluire nel dominio dell'esperienza artistico-musicale. Dal momento in cui l'atto interpretativo diventa esso stesso momento di conoscenza, allora anche la ricezione *lato sensu* cambia nei modi e negli esiti, contemporaneamente ad una rimodulazione della sua speculazione teorica. Ripercorrendo questo iter speculativo che, da un criterio di lettura filologico di matrice idealistica, si è evoluto verso un progressivo riconoscimento dell'intrinseca variabilità di un testo (di qualsiasi natura), ho osservato come si sia espressa parallelamente la teoresi sulla ricettività specificamente musicale e quali siano state le ripercussioni sulla resa esecutiva, trovando così una convincente giustificazione alle differenti

1. Cfr. H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 2016 (tit. or. *Wahrheit und Methode*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1960).

consuetudini performative che ne sono sorte. Da tramite sterile e inerte, l'interprete assiste ad un suo graduale riconoscimento quale membro partecipe di un processo interattivo riqualificato come "esperienza" da una neonata poetica dell'interpretazione, arrivando a sviluppare una "espressività creativa" nelle più recenti teorie neo-musicologiche. Questa ricostruzione del senso di volta in volta attribuito all'azione esegetica mi ha consentito di delineare il quadro ereditario della «prospettiva performativa»² – per dirla con Cook –, quindi di tracciare una verosimile genesi disciplinare di un metodo storiografico che, eleggendo l'interprete e le sue condotte quali oggetti d'esame, da un certo momento in poi diventa indiscutibilmente necessario. Riunendo tutte quelle acquisizioni propedeutiche che, apertamente o tacitamente, hanno alimentato l'utilità di un metodo di questo tipo, ho dunque ridisegnato il percorso intellettuale che mi ha condotto alle precise modalità operative elaborate; percorso tradottosi in una sistematica teorizzazione della metodologia in oggetto, la cui illustrazione pratica è stata realizzata mediante un'analisi della ricezione esecutiva³ dello Schumann pianistico (consultabile in un volume a questo strettamente connesso, nonché di prossima uscita).⁴

Le citazioni in apertura dei capitoli, così come i titoli fortemente simbolici, svelano l'affetto per una narratività tipicamente schumanniana o anche beriana, rilevabile in quell'intertestualità che impregna gli scritti, musicali e non, dei due "compositori intellettuali". Questo taglio letterario propriamente romanzesco vuole mantener vivo l'interesse del lettore e far sì che egli si senta accompagnato lungo un racconto appassionante. La "storia dell'interpretazione" inizia quindi col ricomporre una parte (quella internazionale) della storia della ricezione esecutiva così come essa si è delineata "in teoria" (come nel frattempo si comporta il pianismo "in pratica", lo si legge nel capitolo V al paragrafo *I ricorrenti paradossi*). Proseguendo nel cammino verso l'inseguita espressività performativa, un intero spazio (cap. II) è dedicato alle novità giunte dall'Inghilterra e da oltreoceano dove, a partire dagli anni '80 del Novecento, una sempre più

2. N. Cook, M. Everist, *Rethinking music*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 253.

3. Si tratta di una delle forme in cui può realizzarsi il fenomeno ricettivo, insieme alla ricezione compositiva e a quella musicologica.

4. Cfr. L. Cozzolino, *Una storiografia dell'interpretazione: il caso Robert Schumann*, PM Edizioni, Varazze, 2020.