

vorrebbero i marxisti. L'arte è una realtà ontologica, e per cercar di comprendere il fenomeno della musica russa non ho potuto astenermi dal generalizzare la mia analisi.

Senza dubbio il popolo russo è uno dei più dotati per la musica. Disgraziatamente, anche se il russo sa ragionare, la meditazione e la speculazione non sono il suo forte. Ora senza un sistema speculativo, e in mancanza di un determinato ordine di meditazione, la musica non ha valore, e nemmeno esiste in quanto arte.

Se il vacillare storico della Russia mi confonde fino alla vertigine, le prospettive dell'arte musicale russa non mi sconcertano meno. L'arte presuppone infatti una cultura, un'educazione, un'assoluta stabilità dell'intelletto, e la Russia non ne è mai stata tanto sprovvista come oggi.

## VI.

### L'ESECUZIONE

Bisogna distinguere due momenti, o meglio due condizioni della musica: la musica in potenza e la musica in atto. Fissata sulla carta o trattenuta dalla memoria, essa preesiste alla sua esecuzione, in ciò diversa da tutte le altre arti, dalle quali si distingue anche, come abbiamo visto, per le modalità che presiedono alla sua percezione.

L'entità musicale presenta quindi questa strana singolarità di assumere due aspetti, di esistere alternativamente sotto due forme distinte, separate l'una dall'altra dal silenzio del nulla. Questa natura particolare della musica determina la sua vita caratteristica e le sue ripercussioni nell'ordine sociale, poichè presuppone due specie di musicisti, il creatore e l'esecutore.

Rileviamo incidentalmente che l'arte del teatro, comportando la composizione d'un testo e la sua traduzione verbale e visiva, pone un problema analogo, se non proprio simile: una distinzione è necessaria,

poichè il teatro si rivolge al nostro intendimento richiamandosi nello stesso tempo alla vista e all'udito. Ora la vista è dei nostri sensi il più legato all'intelletto, e l'udito è sollecitato nel caso particolare dal linguaggio articolato, veicolo d'immagini e di concetti. Sicchè il lettore di un'opera drammatica immagina più facilmente quale possa essere la sua rappresentazione di quanto il lettore di una partitura gli effetti del gioco strumentale. E ci si spiega agevolmente che i lettori di partiture orchestrali siano molto meno numerosi dei lettori di libri sulla musica.

D'altra parte il linguaggio musicale è rigorosamente limitato dalla sua notazione. L'attore drammatico si trova così, riguardo al *cronos* e all'intonazione, molto più libero del cantante, che è rigorosamente soggetto al *tempo* e al *melos*.

Codesta dipendenza, di cui s'impazientisce così spesso l'istrionismo di certi solisti, è al centro della questione che ci proponiamo di trattare: quella dell'esecutore e dell'interprete.

La nozione d'interpretazione sottintende i limiti che sono imposti all'esecutore o che egli stesso s'impone nel compito di sua pertinenza, consistente nel trasmettere la musica all'ascoltatore.

La nozione di esecuzione implica la rigorosa attuazione d'una volontà esplicita, la quale si esaurisce in ciò che ordina.

Il conflitto fra questi due principi — esecuzione e interpretazione — è alla radice di tutti gli errori, peccati e malintesi che s'interpongono fra l'opera e

l'ascoltatore, alterando la buona trasmissione del messaggio.

Ogni interprete ha in sè necessariamente un esecutore, ma non è vero il contrario. Procedendo non per ordine di precedenza, ma per ordine di successione, parleremo prima dell'esecutore.

Resta inteso che l'esecutore si trova innanzi una musica scritta, in cui la volontà dell'autore è esplicita e risalta da un testo correttamente stabilito. Ma per quanto una musica possa esser notata scrupolosamente e ben protetta contro ogni equivoco dall'indicazione dei *tempi*, colori, legature, accenti, essa contiene sempre degli elementi segreti irriducibili alla definizione, poichè la dialettica verbale è impotente a definir completamente la dialettica musicale. Questi elementi dipendono quindi dall'esperienza, dall'intuizione, insomma dall'ingegno di colui che è chiamato a presentar la musica.

Così, diversamente dall'artista delle arti figurative, la cui opera compiuta si presenta sempre identica a se stessa agli occhi del pubblico, il compositore si espone a una pericolosa avventura ogni volta che fa sentir la sua musica, poichè la buona presentazione dell'opera sua dipende ogni volta da quei fattori imprevedibili e imponderabili che formano nell'esecutore le virtù della fedeltà e della simpatia, senza le quali l'opera sarà irrinconoscibile, o inerte, e in ogni caso tradita.

Fra l'esecutore puro e semplice e l'interprete propriamente detto esiste una differenza di natura che è di ordine etico piuttosto che estetico e si risolve in un



caso di coscienza: teoricamente, si può pretendere dall'escutore la sola traduzione materiale della sua parte, ch'egli compirà volentieri o di cattivo umore, mentre si ha il diritto di ottenere dall'interprete non solo che quella traduzione materiale sia perfetta, ma una specie di compiacenza amorosa, il che non significa una collaborazione furtiva o deliberatamente affermata.

Il peccato contro lo spirito dell'opera comincia sempre con un peccato contro la lettera e conduce a quegli eterni procedimenti che una letteratura di pessimo gusto e sempre fiorente si affanna ad autorizzare. Per tal via il *crescendo* impone sempre, come si sa, l'accelerazione del movimento, mentre un rallentamento accompagnerà sempre il *diminuendo*. Si sottilizza sul superfluo, si ricerca con delicatezza il *piano*, *piano pianissimo*; ci si vanta di ottenere la perfezione nei colori inutili, cura, codesta, che in genere va di pari passo con un movimento inesatto...

Usanze care agli spiriti superficiali, sempre avidi e sempre soddisfatti d'un successo immediato e facile che solletica la vanità di colui che l'ottiene e pervertisce il gusto di coloro che l'applaudono. Quante fruttuose carriere si sono fondate su simili consuetudini! Quante volte sono stato la vittima di queste attenzioni fuor di posto da parte di distillatori di quintessenze, i quali perdono il loro tempo a sottilizzare su un pianissimo, senza nemmeno accorgersi di grossolani errori di esecuzione! Si dirà che si tratta di fatti eccezionali: i cattivi interpreti non debbono far dimenticare i buoni. D'accordo, ma bisogna pur rico-

noscere che i cattivi sono la maggioranza, e i virtuosi che servono veramente e lealmente la musica sono molto più rari di quelli che se ne servono per sistemarsi negli agi di una carriera.

I principi così diffusi che regolano, in particolare, l'interpretazione dei maestri romantici fanno di questi musicisti le vittime designate degli attentati di cui andiamo parlando. L'interpretazione delle loro opere è regolata da considerazioni extramusicali tratte dagli amori o dalle sventure della vittima. Si fa della critica gratuita sul titolo del pezzo, o all'occorrenza gli si impone un titolo per ragioni di alta fantasia. Penso alla sonata di Beethoven mai indicata diversamente che col titolo di *Sonata al chiaro di luna*, senza che si possa sapere il perchè; e al valzer in cui si vogliono riassumere a tutti i costi gli *Addii* di Federico Chopin.

Vi sono evidentemente delle buone ragioni perchè i peggiori interpreti preferiscano i romantici. Gli elementi estrinseci alla musica che vi si trovano sparsi offrono larghe possibilità di tradimento, mentre una pagina in cui la musica non pretende di esprimere nulla oltre se stessa resiste meglio alle iniziative di deformazione letteraria. Non vediamo come un pianista potrebbe crear la sua fama scegliendo Haydn per cavallo di battaglia. Tale è certamente il motivo per cui questo grande musicista non ha ottenuto presso i nostri interpreti una rinomanza pari al suo valore.

In fatto di interpretazione, il secolo scorso ci ha lasciato, nella sua pesante eredità, una specie particolare e bizzarra di solista, senza precedenti nel più lontano passato: il direttore d'orchestra.