

CONVEGNO

2012: JEAN JACQUES ROUSSEAU E LA MUSICA

nel III centenario della nascita

giovedì 28 giugno 2012, Conservatorio Luisa D'Annunzio, Pescara

contributo di Maurizio Less

Defense de la Basse de Viole, contre les Entréprises du Violon et le Prétensions du Violoncel

Il pamphlet di Hubert Le Blanc del 1740 che dà il titolo al presente contributo offre diversi spunti per ampliare l'orizzonte: sia per allargare il discorso al mondo musicale francese in generale, sia per estendere l'ambito dal secolo precedente fino all'epoca ed agli scritti sull'argomento di J.J. Rousseau.

In breve, la contrapposizione tra viola e violino/cello può essere vista da diverse angolazioni:

1. l'aspetto sociologico;
2. l'evoluzione del gusto musicale nella musica strumentale francese;
3. il confronto tra stili nazionali francese ed italiano.

1. Aspetto sociologico

A quali classi sociali e gruppi di potere facevano riferimento i due strumenti? Mentre in Italia la viola – comparsa alla fine del '400 come viheula de mano e stabilizzatasi nelle sue forme definitive, ancorché non univoche, nei primi decenni del '500 - era appannaggio prevalente delle classi aristocratiche (si veda B. Castiglione), in Francia il bacino era più ampio: già Francesco I aveva i suoi “*quatre jouheurs de vyole du roy de France*”, inviati nel 1529 in visita a Margherita d'Austria durante la conferenza di Cambrais, ma apprendiamo da Philibert Jambe de Fer (*Epitome Musicale*, Lione, 1556), che “*on appelle violes celles des quelles les gentilhommes*

marchants et autres gens de vertu passent leur temps”: il violino è lasciato a coloro che con la musica si guadagnano da vivere.

Come vedremo – anche leggendo tra le righe delle testimonianze che seguono - questo aspetto durerà nel tempo, ed è strettamente legato alla vita (e alla morte) dello strumento: non a caso negli stessi anni della rivoluzione muore l'ultimo virtuoso dello strumento, Carl Friedrich Abel. Nel suo necrologio, pubblicato sul londinese *Morning Post* del 22 giugno 1787, si legge: “.. *his favourite instrument was not in general use, and would probably die with him*”.

2. Evoluzione del gusto musicale: dai *Pièces* alle Sonate

Dopo più di un secolo di stasi sostanziale, con un percorso del tutto autonomo rispetto ai contemporanei sviluppi prima italiano e poi inglese, troviamo anche nella Francia della prima metà del ‘600 un’improvvisa “sterzata”: grazie ai contatti dei liutisti francesi (in particolare André Maugars e Nicolas Hotmann, che saranno i due primi violisti francesi degni di attenzione) con l’Inghilterra, si sviluppa una letteratura solistica per viola come “evoluzione” di quella per liuto, da cui ereditava il “*jeu d’harmonie*”, aggiungendovi il proprio “*jeu de mélodie*”.

Tra la metà del ‘600 e i primi decenni del ‘700 la viola si era creata un repertorio del tutto particolare: le *Suites* di *Pièces de Virole*, brani provenienti dalla danza, ma non scritti per essere danzati, bensì ascoltati in ristrette cerchie di aristocratici: prova ne è che nello stesso periodo, tra Louis XIV, il Re Sole, e Louis XV, era tra gli strumenti cui era riservata la “*chambre du Roi*”.

L’ultima generazione di violisti doveva però confrontarsi col violoncello: troviamo uno spaccato interessante di questa fase nell’accorata “*Défense...*” di Le Blanc, di cui riassumiamo qui di seguito i concetti fondamentali.

2.a. *Pièces & Sonates*

Marais, una pietra angolare della musica francese, sulla viola eseguiva solo i suoi *Pièces*: non *pièces* di altri, non sonate. Forqueray ebbe il merito di pensare che la fine

fatta da liuto, arpa, chitarra, ecc. - altri strumenti che si sono limitati ai pièces – è connessa col fatto che vanno continuamente studiatici. E ci si stanca di essere scolari per tutta la vita: le donne che si sposano, se hanno imparato dei *Pièces* al cembalo, li dimenticano, e abbandonano lo strumento; se invece hanno imparato l'arte di accompagnare, possono continuare ad esercitarla nelle cerchie di “*gentilhommes*”.

Quindi, quando Marais dichiarò che per eccellere in quest'arte ogni quindicina di giorni si dovevano “passare” tutti i suoi *Pièces*, i violisti, resisi conto della difficoltà dell'impresa, passarono alla Sonata.

Così come si distingue tra Prosa e Poesia, si deve distinguere tra Armonia e Canto: la Poesia è il Canto, caratteristica dei *Pièces* francesi di Viola e di Clavicembalo, la prosa è l'Armonia, caratteristica delle Sonate italiane.

Certo, la Poesia ha a suo favore il fatto di colpire l'immaginazione, ma ciò non ha impedito di essere stata estromessa: i *Pièces*, per farsi apprezzare, si fanno sentire poco sovente, sono diventati “di nicchia”; troppa ricerca del bello, troppo artificio, troppa enfasi; d'altra parte con le Sonate è possibile condividere il piacere di suonare con qualche Dama che accompagna: ecco perché le Sonate hanno soppiantato i *Pièces*.

I Francesi si sono dati interamente al Canto, una specie di ricamo, di invenzione che mette in subordine l'Armonia, un genio superficiale che crede di essere autosufficiente, mentre è l'Armonia il fondamento: tutto per la sostanza, niente alla facciata.

In Italia si dice: “come è toccante la musica!”, in Francia: “come è *amusant* il musicista!” Per farsi notare, i *Pièces* sono ciò che ci vuole, mentre per suonare sovente e a lungo, magari facendosi accompagnare da qualche Dama, molto meglio le Sonate!

Forqueray fece la guerra alle pratica di imparare i brani a memoria al fine di tirare la viola fuori dal novero degli strumenti limitati ai *Pièces*, raccomandando di progredire nella prima vista e nel sostenere il suono e renderlo continuo, come la voce, essendo la bellezza musicale legata al modulare e diminuire un suono ben

formato.

Il suono continuo delle sonate, all'italiana, è più nobile del “*tic-tac*” dei *Pièces*, che hanno del liuto e della chitarra, come faceva Marais, colpi “semplici” - come il salterello del cembalo – e non “complessi” (cioè col suono sostenuto), in cui non si sente quasi la successione dell'avanti-indietro dell'arco.

D'altra parte Marais suonava dando risalto alle caratteristiche di risonanza e di armoniosità della viola, e Forqueray intese fondere questo stile con lo stile dal suono più continuo della Sonata, di cui l'Andante è il movimento caratteristico, consentendo di suonare con piacevole facilità.

2.b. *Basse de viole o violoncello?*

Si raccontano in questa sezione i “maneggi” messi in atto dal violino e dal violoncello per conquistare una posizione di preminenza: avendo il violino corde grosse e tese, e dovendo premerle con grande forza con l'arco, ne usciva un suono stridulo, simile a quello della tromba marina: era quindi in condizioni di inferiorità sia rispetto alla viola – per la risonanza – sia rispetto al flauto – per le sue cadenze “perlate”.

Decise pertanto di mettersi nelle condizioni di combattere viola e flauto, alleandosi con clavicembalo e violoncello per addolcire il suo suono troppo penetrante. Al violoncello, fino ad allora un povero diavolo, non parve vero, ed anche il cembalo fu felice di diventare uno strumento “di commercio”.

D'altra parte Marais era scomparso dal mondo musicale, e i suoi emuli non erano all'altezza: si ricominciava a suonare a sproposito. Forqueray era troppo bizzarro, avido di guadagni, e non aveva fatto allievi: l'occasione per l'attacco era ottima.

Non potendo contendere alla viola il primato della delicatezza, della risonanza, il violino pensò di spostare il luogo della tenzone in una sala immensa, il che avrebbe prodotto effetti tanto favorevoli a lui quanto sfavorevoli alla viola. Infatti l'ampiezza del luogo mitigava la sua durezza, coperta anche dal violoncello, e il cembalo suppliva alla sua mancanza di risonanza; quanto alla viola, nessuno l'avrebbe sentita.

Coi suoi colpi d'arco simili a colpi d'ascia – non si sentivano dai tempi di Lully – e col suono continuo come la voce sembrava adatto ad eccitare grandi passioni, relegando la viola a ruoli minori: rimaneva ancora la concorrenza del flauto, che annientò cominciando a suonare per accordi. Il cembalo si ingelosì, ma venne zittito con l'accusa di non saper conservare la giusta intonazione passando da un tono all'altro (non si può certo accordare ad ogni cambio di brano!), cosa invece agevole per il violino con le sue caviglie mobili.

Le proteste e le ragioni della viola:

- la forza dei polmoni non è garanzia della bontà delle proprie ragioni;
- la Minerva piccola e bellissima a confronto con una grossolana ma enorme: il confronto da lontano spostava il giudizio, ma non la verità delle cose;
- il tono che più conviene ad un gentiluomo per passare il tempo (e non per divertire gli altri) è quello della viola, il tono dell'Ambasciatore, non alto ma che si fa sentire senza darlo a vedere; (vedi Jambe de Fer!)
- la bellezza del suono della viola consiste nei colpi d'arco che muovono la corda e poi la lasciano risuonare;
- per la musica da camera la viola è comunque più adatta;
- ed è socialmente più “conveniente” ad un gentiluomo, anche perché la grossezza delle corde del violino lo rende faticoso e richiede sforzo fisico e esercizio continuo.

Il verdetto delle Dame fu salomonico: alla viola le sale chiuse, al violino i grandi spazi aperti.

2.c. Come allargare il repertorio della viola

Per non avere limiti di repertorio bisogna avere facilità di approccio alla “prosa” musicale (i.e. le Sonate): invece i violisti si affannano a studiare i loro *Pièces* come se fossero segreti di famiglia, perdendo la capacità di leggere con facilità cose anche più ordinarie.

I Maestri, sentendosi depositari di una ricetta speciale, si sono isolati dal mondo musicale e, guardandosi con gelosia, anche tra loro. È necessario pertanto cambiare metodo didattico: non più *Pièces*, ma uno studio mirato alle Sonate.

Per questo bisogna esercitarsi a suonare spostando la mano il meno possibile evitando i “*sauts de Niagara*” utilizzando le posizioni avanzate; usando inoltre colpi d’arco moderni, sostenuti e continui, al posto del tocco del liuto o della penna di corvo.

3. Confronto tra stili nazionali

In questa sezione osserveremo come i francesi percepiscono le differenze tra la loro musica e quella italiana nell'arco di tempo interessato dalla storia della viola da gamba francese, da A. Maugars (1634) a F. Ragueneau (1702), fino alla “*Querelle des Bouffons*” (1752/53): quest'ultima vicenda vede coinvolto in prima persona, prima in veste di provocatore, poi in quella di partecipante alla battaglia intellettuale, il nostro J.J. Rousseau.

3.a. André Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, Roma 1639

Maugars è, come abbiamo visto, uno dei fondatori della scuola violistica francese.

Liutista e letterato, dopo un soggiorno di quattro anni a Londra e alcuni lavori di traduzione - tra cui un saggio di Francis Bacon - torna in Francia dove raggiunge posizioni di un certo rilievo a corte, come segretario del Cardinale Richelieu e “*interprète du Roi en langue angloise*”. Licenziato a causa del difficile carattere – offeso per un'osservazione di Louis XIII, pare abbia risposto in modo piccato –, parte per l'Italia dove, dopo un soggiorno di oltre un anno, scrive le sue osservazioni sulla locale pratica musicale: un confronto analitico a tutto campo delle differenze tra Italia e Francia.

Riportiamo in sintesi le principali:

- le composizioni di Cappella hanno più arte, scienza e varietà, ma più licenze:

digressioni contro le regole, come due quinte di seguito o l'uscire dai modi. Come la Retorica, la Musica deve mirare ad affascinare e a colpire insensibilmente l'uditore: ciò non è possibile stando rinchiusi nelle prigioni delle regole;

- disposizione dei concerti: un piccolo organo (a Roma più di 200, a Parigi a malapena due accordati sullo stesso tono) al servizio di ogni coro – si cita un concerto con 10 cori! - ne aiuta l'intonazione;
- gli italiani non fanno prove, non concertano, non cantano mai due volte lo stesso mottetto, cantano tutto a prima vista;
- lo stile recitativo: le commedie spirituali, completamente assenti in Francia, con le storie del Vecchio Testamento;
- la musica strumentale: dopo aver citato i maggiori strumentisti, tra cui Frescobaldi e Monteverdi, rimarca le differenze sulla musica per organo – meno abbellimenti, meno registri, meno musica solistica e più servizio alle voci – e per cembalo, con le diverse tastiere adibite ai diversi modi. Per quanto riguarda la viola, pochi a Roma la suonano, nessuno nel resto d'Italia, anche se in passato ha avuto grandi nomi: Ferrabosco padre e Orazio da Parma (Bassani).
- Voci: ci sono molti castrati, ma pochi bassi profondi. Tutti i cantanti leggono a prima vista, incomparabili sia per il canto, sia per la scena; il modo di cantare è più animato, con inflessioni sconosciute in Francia; fanno, è vero, qualche passaggio un po' rude, difetto dal quale però cominciano a correggersi.

Per concludere, alcuni consigli per i compatrioti:

- ai cantanti, di studiare di più e frequentare gli stranieri;
- ai compositori, di emanciparsi dalle loro regole pedantesche; i francesi peccano per difetto, gli italiani per eccesso: sarebbe auspicabile una maggiore varietà e fantasia, ma senza arrivare alla stravaganza.

3.b. Francois Ragueneau, *Parallele des Italiens e des Francois*, Parigi 1702

F. Ragueneau (1660-1722), letterato e Accademico di Francia, scrive dopo un

viaggio in Italia (1797/98), anch'egli riportando le differenze riscontrate tra il modo di far musica che ha sentito e quello del suo Paese. È interessante notare come le sue opinioni coincidano in molti dettagli, e certamente nella visione generale, con quelle sessant'anni prima.

Vantaggi francesi

- Libretti: regolari e autosufficienti, belli di per sé, letteratura. Quelli utilizzati dagli italiani sono un'accozzaglia di episodi slegati, pretesti per inserire le Arie del cantante di turno. Che a loro volta sono “selle per tutti i cavalli”.
- Voci di basso: profonde e potenti, e numerose, in Itali rare (tutti i cantanti sono castrati..). Indispensabili per ruoli di Dèi, Re, personaggi con una certa nobiltà.
- Cori e Danze: conferiscono magnificenza allo spettacolo, in Italia al massimo c'è un buffone o un mago che intrattiene tra una scena e l'altra; quanto ai danzatori, fanno pena.
- Violini: superiori per raffinatezza e delicatezza: i colpi d'arco degli italiani sono duri sui passaggi sciolti, “*vièllent*” (ghironda?) quando legano.
- Oboi e flauti: non usati in Italia.
- Costumi di scena: ricchi, eleganti, di buon gusto.
- Opera, recitativi: più ricchi e vari; gli italiani declamano un recitato, più che un canto; tuttavia l'accompagnamento in Italia è sempre eccellente e più ricco di invenzioni.

Vantaggi italiani

- Lingua: più adatta al canto a causa delle vocali tutte sonore rispetto alle vocali mute francesi
- Arie: ogni colore è più “estremo”, ogni sentimento è spinto al limite, c'è inventiva, mentre nelle arie francesi si cerca il dolce, il facile, lo scorrevole, provocando talvolta la noia. Ergendosi al di sopra dell'arte, traggono il bello dalle cose più irregolari e sconvolgenti; inoltre pongono un'attenzione particolare nell'aderire con i “sentimenti” della musica al testo.

- La stessa enfasi mettono nel modo di suonare, passando a seconda delle circostanze dal furore al languore.
- Composizione: nei trii il canto 1° è più alto di 3 o 4 note: ciò consente al 2° di non scendere troppo e di non rinunciare alla cantabilità: vero è che Lully ne ha composti così, ma in Italia tutti lo fanno...; nelle composizioni a più voci c'è maggior attenzione alle parti inferiori, che a volte prendono il soggetto e, quando accompagnano, lo fanno in modo sempre variato.
- Opera, Sinfonie: come per la Musica in generale, meno secche e noiose.
- Castrati: nessuna voce è così flessibile, adatta al ruolo dell'amante languido; in Francia non ce n'è uno. Possono interpretare ruoli maschili e femminili, e la loro pronuncia netta fa percepire chiaramente tutto il testo.
- Durata della voci: in Italia durano 30 o 40 anni, mentre in Francia 10 o 12; poiché tanto ci vuole per formare una "actrice", ne consegue che lì ci sono cantanti che non sanno stare in scena, o bravi attori ormai senza voce.
- Attori: in Italia raramente sono solo mediocri, mentre in Francia in un Opera ce ne sono 5 o 6 buoni su 30 o 40.
- Solfeggio: leggono a prima vista (e da 2 o 3 file dietro!) perché imparano la musica come in Francia si impara a leggere. Si fanno le opere quasi senza prove, e senza qualcuno che batta la misura. In Francia, nonostante infinite prove ed il Maestro che si contorce, a fatica se ne viene a capo.
- Echi & altre galanterie: i cantanti sono così sicuri della parte, che possono dedicarsi alla recitazione, ad entrare nelle passioni dell'azione e a fare quelle messe di voce, diminuendo, echi che rendono la musica accattivante.
- Violini: montano corde più grosse e usano archi più lunghi; così tirano fuori maggior suono: al ritorno in Francia, sembra che i violini dell'orchestra abbiano le sordine...
- Arciliuti: più grossi delle Tiorbe francesi, e con più suono.
- Bassi di violini: un po' più grossi. Tutti i bassi di un *Opera* non fanno una base

profonda e sonora come due dei grandi Bassi usati in Italia, sicuramente uno strumento che in Francia manca.

- **Strumentisti:** grande quantità, e qualità superiore; ragazzi di 14/15 anni che leggono sinfonie a prima vista, tanto che a Roma (1/10 della gente di Parigi) si potrebbero formare 7 o 8 orchestre, mentre a Parigi non si arriverebbe a due come quella dell'*Opera*; i grandi - Corelli, Pasquini...- non disdegnano di suonarvi, attratti anche da compensi allettanti: ecco perché diverse persone sono interessate alla musica: è una professione che dà da vivere.
- **Decorazioni e Macchine:** in Italia hanno logge più importanti, bocche di Teatro più grandi, architetture, dipinti e decorazioni, statue finte, prospettive, macchine che imitano qualsiasi cosa si possa immaginare, persino un elefante!
- **Divertimento:** nonostante 5 o 6 ore di recita, nessuno esce annoiato, mentre da noi, per cose che durano la metà, pochi escono soddisfatti.

3.c. La querelle des Bouffons

“La serva padrona” Di Pergolesi era già stata rappresentata qualche mese prima a Parigi, senza destare particolare scalpore: fu un pamphlet elogiativo di Rousseau ad attirare l’attenzione sulla ripresa, nel 1752, della compagnia italiana Les Bouffons. Fu un successo, ma anche l’inizio di una polemica che coinvolse tutto il mondo culturale parigino.

Alcuni lamentavano “*le ris insensé et la gayeté indecente*” di un modo di fare teatro che rompeva gli schemi algidi e aristocratici del teatro francese. Altri rispondevano ironicamente che con tale metro si sarebbe potuto concludere che le farse di Molière sono di pessima qualità.

In meno di due anni fu pubblicata una sessantina di libelli polemici: da una parte i sostenitori del primato francese, che a Teatro si radunavano sotto il palco del Re, dall'altra gli “italiani”, che avevano il loro posto sotto quello della Regina.

Il contributo di Rousseau, l’“*Essai sur l’origine des langues*” (novembre 1753) pone in relazione la melodia, il canto e la musica in generale con l’intonazione e la

ricchezza espressiva della lingua. Vi si coglie una forte valenza sociale: il progresso dei linguaggi serve ad unire, persuadere, comunicare, tutte cose assolutamente in controtendenza con le politiche correnti, che pretendono di imporre le decisioni con la forza e che quindi hanno interesse piuttosto a dividere: di qui la critica al tecnicismo dei compositori francesi ed al loro rifuggire le cose più semplici e popolari.

È chiaro che dietro l'appoggio agli italiani c'è l'idea che si possa fare arte popolare eppure di qualità, e che la critica feroce che si trova nell'“*Essai*” e nella “*Lettre sur la musique française*” - anch'essa del novembre '53 - è rivolta più alla politica coeva, all'establishment culturale della corte, che alla musica in sé: non si possono spiegare altrimenti affermazioni quantomeno azzardate. Ne riportiamo alcuni esempi:

“... À l'égard des contrefugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes, et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire.”

“.. Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier; que les airs français ne sont point des airs; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.

Attraverso la musica si colpisce un regime ormai al crepuscolo, proprio la musica che a quel regime era funzionale: non è un caso che, nonostante l'indubbio valore di autori come Rameau, proprio questo periodo vede la fine della sontuosa ed aristocratica “tragedie en musique” e l'emergere della meno esclusiva e più borghese “opéra comique”.